



مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العددان ١٣٢-١٣٣ - شتاء/ ربيع/ ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

المراسلات باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب، مجلة التراث العربي،
دمشق-ص.ب (٣٢٣٠)
فاكس: ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني: E-mail:aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

الاشتراك السنوي

- داخل القطر للأفراد : ٨٠٠ ل.س
- في الأقطار العربية للأفراد : ٢٥٠٠ ل.س أو (٥٠) دولاراً أميركياً
- خارج الوطن العربي للأفراد : ٣٠٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
- الدوائر الرسمية داخل القطر : ١٠٠٠ ل.س
- الدوائر الرسمية في الوطن العربي : ٣٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
- الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي : ٣٥٠٠ ل.س أو (٧٠) دولاراً أميركياً
- أعضاء اتحاد الكتاب : ٢٥٠ ل.س

الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكاً يدفع نقداً إلى مجلة التراث العربى

شروط النشر في مجلة التراث العربي

١ ـ أن يكون البحث ذا صلة وثيقة بالتراث العربي .

٢ ــ جدة البحث، وتقيده بالمنهج العلمي الدقيق، والتزامه الموضوعية، والتوثيق والتخريج، والسلامة اللغوية.

٣ ـ تقديم البحث منضداً على الحاسوب، ومشفوعا بقرص مدمج (CD) فضلاً عن النسخة الورقية.

٤ ــ أن يراعي البحث علامات الترقيم، وأن لا يتجاوز الحجم مع الهوامش والمصادر والمراجع، عشرين صفحة.

٥ ــ توثيق البحث علمياً وفق الأسس المعتمدة في المجلات الجامعية السورية المحكمة، ولاسيما مجلة جامعة دمشق.

٦ ــ تقديم البحث مشفوعاً بملخص مناسب، وسيرة علمية و ذاتية لمؤلفه، تبين موقعه من الوظائف العلمية، وعنوانه.

٧ــ يجري تحكيم البحث، وفق الأسس المعتمدة في المجلة والمتطابقة مع المجلات الجامعية المحكمة.

٨ ـ ترتيب البحوث في كل عدد، يخضع للأسس الفنية المعتمدة في المجلة من دون مراعاة مكانة الكاتب العلمية والثقافية.

٩ ــ يمنح مؤلف البحث موافقة علمية على النشر بعد تحكيمه بناء على طلبه، مرَّة واحدة في السنة.

١٠ ـ لا تنشر المجلة الأبحاث المنشورة سابقاً، ويتعهد الباحث بذلك وفق التعهد المعلن.

١١ ـ ذكر البريد الإلكتروني لسهولة التواصل.

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس: ٢١٢٢٥٣٢ / هاتف: ٢١٢٧٧٩٧ / ص.ب: ١٢٠٣٥

في هذا العدد من التراث العربي

افتتاحية العدد

محور النقد والبلاغة

دراسة الأدب

دراسات لغوية ونحوية

متابعات

بسم الله الرحمن الرحيم

التراث في خطر

أ.د. محمود سالم

وصل تراث الأجداد إلى الأبناء بأشكال مختلفة، بعضه وصل مكتوبا على الحجارة والسعف والجلد والورق، وحوى علوما وآدابا كثيرة ومتنوعة، وبعضه وصل مرويا بروايات متواترة من جيل إلى جيل، يشمل حكايات ومنظومات وعادات وتقاليد ومفاهيم، وغير ذلك مما يسمى التراث الشعبي، وبعضه وصل مشيدا ماثلا بمبان من قلاع وقصور ومدارس وحمامات وجسور ودور عبادة، وبعضه وصل مصنوعا في آنية وأدوات وأسلحة وحلية، وبعضه امتدت إليه يد الفنان المبدع، فجاءنا منحوتا ومصورا ومزخرفا..

ويعد تراث أي أمة من أمم الأرض بقدر مشاركتها في بناء الحضارة الإنسانية، وتتفاوت به الأمم وتتفاضل، لذلك صار تراث أي أمة تراثا إنسانيا، تهتم به الأمم كلها، ممثلة بمنظماتها الدولية، وتسعى للحفاظ عليه، وخاصة في أحوال الاضطراب والصراع والحروب.

والتراث بأشكاله كلها مهدد بأخطار كثيرة مختلفة، تعفّي أثره، وتحرم أهله من الانتفاع به، وتحرفه عن غاية وجوده، و تعود هذه المخاطر إلى الطبيعة والإنسان، فالمخاطر الطبيعية تتمثل في الزلازل والبراكين وعوامل الحت من ماء وهواء وحرارة..

والمخاطر الطبيعية تتمثل بالمشاريع الضخمة كالسدود والطرق والتلوث الذي تحدثه الصناعة، والحروب التي تدمر وتحرق وتفسح المجال للسرقة والاتجار بمكونات التراث، وتتيح للأفكار المنحرفة تدمير ما تراه مخالفا لتوجهها، فضلا عن الإهمال المتعمد أو غير المتعمد الذي يفضي بالتراث إلى التلاشي والاندثار .

ولا شك في أن التراث الإنساني، ومنه التراث العربي، يحوي قيما إنسانية عالية مفيدة، وإلى جانبها قلة من القيم الفاسدة الضارة، تخلى عنها الناس حتى ظنوا أنها نُسيت وأنها حبيسة مكونات التراث، يُحتفظ بها للعظة حتى لا تؤدي مرة أخرى إلى ما أدت إليه في الماضي، ولكن بعض النفوس الخبيثة، تُخرج هذه القيم إلى النور لغايات ضيقة، تفسد حياة الناس، وتخدم مصالح أعداء الأمة بوعي أو بغير وعي وبذرائع الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وقد تنبهت أمم كثيرة على هذه الظاهرة، فحاصرتها ومنعتها وجرّمت أصحابها، بيد أنها استفحلت في أمة العرب، لأنها رُزقت من يناصرها ويروّج لها، حتى وصلت الأمة إلى أسوأ أحوالها.

إن الاستخدام السيئ للتراث يشوهه ويحطمه، ويسيء إلى الأمة وإنجازاتها الحضارية، وينتج أجيالا تائهة ومتفرقة منقسمة، يزيد تشرذمها الذي تعانيه بدل أن تتخلص منه، في وقت تتجه فيه الأمم نحو التوحد والتكتل، وهذا يبقي الأمة العربية كمّا مهملا، لا شأن لها في الحياة، ولا تملك من أمر نفسها شيئا، يتحكم الآخرون في مقدراتها وثرواتها ومستقبلها، وتتوقف مشاركتها في بناء الحضارة الانسانية.

نعم، نحن نشتغل بالتراث المكتوب تحقيقا ودراسة، ونعمل على حفظه وإبرازه ونشره، ونحرص على أن تخرج كل المخطوطات التي تصل إليها أيدينا، وهذا حق وواجب، ولكننا لا نفرق بين ما يفيد وبين مالا يفيد، فبعض المخطوطات لا تستحق الجهد المبذول في تحقيقها وإخراجها، بل إن بقاءها بعيدا عن القارئ أفضل بكثير من ايصالها إليه، لأنها تحمل فكرا هدّاما، أوصل الأمة إلى ما هي عليه من تناحر وصراع سخيف، وإلى مزيد من التمزق وإراقة الدماء، وتشويه صورتها عند الأمم الأخرى، حتى بدا أن العرب يعيشون في جاهليتهم، وأنهم محصنون ضد الحضارة التي شاركوا في بنائها، وكان لهم أثر كبير في مسيرتها

ونقلها من العصور القديمة إلى العصور الحديثة.

إن من أعجب العجب أن تظهر في الأمة مجموعة تحطم تراثها، فلا تبقي أثرا قائما مهما علا شأنه في السجل الحضاري الإنساني، ومهما كانت قداسته في نفوس الناس، وتسلب المنشآت الحضارية كنوزها الإنسانية لتبيعها لأعداء الأمة بثمن بخس، وحجّتها في ذلك أفكار من التراث نفسه، وكأن التراث يحطم ذاته، وكأن العقل قد رُفع من الرؤوس، وكأن الروح قد خرجت من الجسد، وكأن بعض الناس صاروا كائنات آلية، تحركها أوامر مسبقة، زُوّدت بها لتؤدي مهمة أُسندت إليها من غير تفكير أو إحساس.

ويُعد التدمير المنهج للتراث القائم من أخطر ما تواجهه الأمة، لأنه يصعب إعادة بنائه من غير أن يفقد قيمته التاريخية، والأخطر أن تصبح مكونات التراث مادة لتجارة محرمة، يشارك فيها مدّعو الحضارة، وتستخدم عائداتها لمزيد من تدمير الحضارة الإنسانية.

والغريب أن يمر تدمير الآثار من غير أن ترتفع أصوات المنظمات الدولية المنوط بها حماية التراث العالمي، ومن غير أن تحرك ساكناً لحفظها، وهي تستطيع أن تؤثر في الدول المساندة للمدمرين، وتفضح تواطؤهم في هذه الأعمال المعادية للإنسانية.

والأغرب أن يقف المثقفون العرب متفرجين على ما يجري، وهم الذين يتغنون بالتراث ويدعون انتماءهم إليه وخدمته، ولا يتنادون إلى لقاء لبحث هذه المسألة الخطيرة، ولاتخاذ موقف يحرك كل من له قدرة على حماية التراث وإنقاذه من التخريب والتدمير والتشويه.

إن المؤسسات الثقافية العربية مدعوة لتحرك كبير في هذا الاتجاه، تُجنّد المثقفين العرب في تكتل ثقافي يواجه ما يحيق بالتراث من مخاطر، ويساند موقف المدافعين عنه في مواقع الاعتداء عليه، ولا بد من العمل بكل سبيل للحفاظ على هذا التراث وصيانته، فليس من المعقول أن يدمر في بضع سنوات ما صنعته الأمة في آلاف السنين.

رئيس التحرير

❑❑

محـــور النقـــد
والبلاغـــــــة

أجود الشعر فضـــاءً ودلالـــةً

أ.م.د. عبد الكريم محمد حسين*

هذه صيغة تعبير نقدية قديمة لم تأخذ حقها من الدراسة، ومازال يكتنفها الغموض، وكان من حق العلم عليَّ أن أفصح عن سعة معانيها، وهي واحدة من صيغ المفاضلة عند العرب. ومنهج معالجتها قائم على استبطان المعنى اللغوي أولاً، وإتباع ذلك بمفهوم عام لهذه الصيغة تطوع به الجاحظ(-٢٥٥هـ) بإظهاره للناس، يستوي عندي أكان من ميراث العلماء العرب المتقدمين ادعاه الجاحظ أم كان رأياً رآه، أو اجتهاداً أبداه؟ ومراقبة دلالتها السياقية في أخبار شتى من عصور أدبية مختلفة في أزمانها وبيئاتها وأحوال أهلها.

وغرض المقال علمي يفيد الباحثين في إزالة عتبة من عتبات طريق النقد العربي القديم، وإضاءة زاوية كان يكتنفها الغموض، وإظهار بعض فضاء المعنى النقدي لها.

* جامعة دمشق ـ قسم اللغة العربية.

المعنى اللغوي:

هذا التعبير النقدي(أجود الشعر) تعبير مركب تركيباً إضافياً، فالمضاف (أجود) والمضاف إليه (الشعر) فاكتسب الجود بعضاً من طبيعة الشعر، وارتقى الشعر بالجود نحو الغنى الدلالي، مما يجعل لغة النقد تداني جوامع الكلام(ألفاظ قليلة ومعان كثيرة) ولعل الفعل (أجاد، يجيد، مجيد) الرباعي ذو صلة مقطوعة بالثلاثي(جاد، يجود، جوداً وجودة) وسيأتي القول فيه وفي خبره، ولو كان اشتقاق صيغة التفضيل لا يكون إلا من الثلاثي (جود) لأن معناه في العربية:

((الجَيِّد: نقيض الرديء على فيعل، وأصله جَيْوِد فقلبت الواو ياء لانكسارها ومجاورتها الياء، ثم أُدغمت الياء الزائدة فيها. والجمع: جِياد، وجيادات: جمع الجمع، أنشد ابن الأعرابي[1][من البسيط]:

كَمْ كانَ عِندَ بَني العوّامِ مِنْ حَسَبٍ   وَمِنْ سُيوفٍ جِياداتٍ وأَرْماحِ

وفي الصحاح في جمعه: جيائد –بالهمز– على غير قياس، وجاد الشيءُ جُودة وجَوْدة أي صار جيِّداً، وأجدت الشيءَ فجاد. والتَّجويد مثله. وقد قالوا: أَجْوَدْت كما قالوا: أطال وأَطْوَلَ وأطاب وأَطْيَبَ وألان وأَلْيَن على النقصان والتمام.

ويقال: هذا شيء جَيِّدٌ بَيِّن الجُودة والجَوْدة وقد جاد جَوْدة وأجاد أتى بالجَيِّد من القول أو الفعل ويقال أجاد فلان في عمله، وأَجْوَد، وجاد عمله، يَجود جَوْدة، وجُدْت له بالمال جُوداً ورجل مِجْوادٌ: مُجِيد، وشاعر مِجْواد، أي: مُجيد يُجيد كثيراً، وأَجَدْته النقد أعطيته جياداً، واستجدت الشيءَ أعددته جيداً، واستَجاد الشيءَ وجَده جَيِّداً))[٢]

فالجودة نقيض الرداءة، والجودة صفة في الشعر، وقدرة في الناقد والشاعر. أما الناقد ففيها قدرته على رؤية صفة الجودة في الشعر، وأما الشاعر ففيها قدرته على إنتاج الشعر الجيد. فأحدهما ينتج الجيد من الشعر، والآخر لديه القدرة على إدراك ما استجاده الشاعر - اختياراً باطناً أو مقصوداً- من المعنى واللغة والفكرة والمبنى والصورة والحركة..مما يقع في دائرة اختيار المبدع من أدوات تعبيره عما يعانيه في الحياة مما تقدم.

---

(١) لم أقف على قائله.

(٢) لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور(٦٣٠- ٧١١هـ) اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت- دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م: ٢/ ٤١١(جود)

وإذا كان الناقد يستجيد شيئاً من شعر الشاعر فإنما يراه جيدا ً أي قد أدركته صفة الجودة فرآها الناقد كما تخيرها المبدع أو دونها أو فوقها، وكلٌّ واحدٍ منهما يعبر عن ذلك بأدواته وفق أحواله وطاقاته الإبداعية على إبداع الشعر أو قدرته الإبداعية على إبداع النقد.

ومن هنا يكون الشاعر باختياره مبدعاً بقول الشعر الجيد، وناقداً بقبوله ما أبدعه، فتكون حيازة النقد ضعف حيازة الإبداع، ويكون النقد إبداعاً على الإبداع، بيد أن رضوان الشاعر عن اختياره الإبداعي وقبوله بدرجة ما لا يلزم منه أن يكون موقف جمهور النقاد موافقاً له؛ لأن حكم الشاعر مرهون بمذهبه الإبداعي(صنعة أو طبعاً أو تكلفاً أو تصنيعاً) وحكم الناقد مشغول برؤيته النقدية أو نظريته.

فالجودة صفة في طريقة معاودة الإبداع، وفي الإبداع نفسه، وملكة يقتدر بها الشاعر والناقد على رؤية الجودة في الإبداع الشعري نفسه، والجودة تجعل الأعمال الأدبية بين قطبي الجودة والرداءة، وصيغة التفضيل(أجود) تجعل الجيد طبقات متوازية أو متباينة، وكذلك الرديء طبقات متدانية.

أجاد في اللغة والخبر:

الفعل (أجاد) يدخل صناعات مختلفة - لا تعني البحث- لكنه يتخير من الدلالة اللغوية ما يعين على توسعة فضاء معنى (أجود الشعر) فمن ذلك قول الزمخشري(- ٥٣٨هـ): ((وفلان حَسَنُ القريحةِ إذا ابتدع شعراً أو خطبة أجاد. وأخذتَ قريحةَ الشيء: أولَه وباكورته.))[١] فمن علامات حسن القريحة الإجادةُ في قول الشعر أو الإبداعُ في فن الخطابة، فليست الإجادة صناعة وحسب بل لابد لها من حسن القريحة الآتية من باب الموهبة أو الطبع.

فثمة تعاون بين الموهبة والإجادة، والعلاقة بينهما طردية كلما زادت القريحة قوةً زاد الشعر والخطابة جودة وحسناً. فالإجادة هي طريقة نسج المادة الإبداعية في مصنع الإبداع، وإخراجها من عالم النفس إلى عالم الحس في صورة محكمة تعد سبباً في استحسانها، يدل على ذلك وقوف الجوهري على العلاقة بين الإجادة ونسج الشعر بقوله: ((وحَبَكَ الثوبَ يَحْبِكُهُ –بالكسر- حَبْكاً، أي أجادَ نسجه. قال ابن

---

[١] أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، لجار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، بيروت- مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٦م: ٣٥٧(قرح)

الأعرابي: كلُّ شيء أحكمْتَه وأحْسنْتَ عملَه فقد احْتِبَكْتَهُ))[1]ففي هذا الكلام تشبيه الشعر بالثوب، وجعل الإجادة في طريقة نسج الشعر لغة ومعنى وانفعالاً وصوراً ومشاهد وأظلة وأبنية تسكنها تلك الكائنات الشعرية.

فحكم الإجادة موصول بإحكام نسج الشعر مما يقود إلى ترابطه ومتانته وباب صناعته.

ومن الإجادة ما يكون سبباً للتفوق على المتقدم بتداول معانيه بنسج جديد، يدل على ذلك اعتراضُ دعبل الخزاعي على رجل قَدَّمَ أبا تمام(- ٢٣١هـ): ((فقال الرجلُ: أحسن والله، فقال دعبل: كذبتَ قبّحك الله!. قال: لئن كان سبق بهذا المعنى فتبعتَه لما أحسنتَ، وإن كان أخذه منك لقد أجاد، فصار أولى به مِنك فغضبَ دعبل وقام.))[2] فالإجادة داخلة في طريقة نسج المعاني أو عرضها لا في مادة المعاني أو ماهيتها. فبها يستحق الشعر النسبة إلى الشاعر، وبها يتفوق كلامٌ على كلام، وشاعر على شاعر؛ لأنه يحدث في الكلام مزية لم تكن له من قبل.

الإجادة والإحكام:

لا ريب في أن رتبة الإجادة تتصل بتأليف المعاني والألفاظ وإحكام العلاقة بينهما لِما جاء بالكلام في شعر منسوب إلى عبد الله بن عمرو بن العاص فيما يأتي: ((وقال عبد الله بن عمرو[3][من الطويل]:

ولو شَهِدَتْ جُمْلٌ مَقامي ومَشهدي ... بِصفّين يوماً شَابَ مِنها الذَّوَائِبُ

عَشِيَّةَ جَا أهلُ العِراقِ كَأنَّهم ... سَحَابُ رَبِيعٍ رَفَّعَتْهُ الجنائِبُ

وَجِئْناهُمُ نُردِي كَأنَّ خُيولَنا ... مِنَ البحرِ مَدٌّ مَوجُهُ مُتَراكِبُ

فَدَارَتْ رَحانا فاستَدارتْ رَحَاهُمُ ... غَدَاةَ النَّهارِ مَا تَزِلُّ المناكِبُ

إذا قُلتُ قَدْ ولّوا سِراعاً بَدَتْ لَنا ... كَتائِبُ مِنهُمْ وَارْجَحَنَّتْ كَتَائبُ

فقالوا لنا: إنّا نرى أن تُبايعوا ... عليّاً فَقُلْنا بل نرى أن تُضاربوا

---

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف: إسماعيل بن حماد الجوهري(٣٩٣هـ) تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت- دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م: ١٥٧٨/٤ (حبك)

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(- ٣٩٥هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٧١م: ٢١٩

(٣) ليس له ديوان مطبوع، ومما تفرد الكتاب بذكره.

قال أبو بكر[١] : قائل هذا الشعر قد أجاد تأليفه وأحكم ترصيفه غير أنَّه لم يعلمنا بقوله : أقصد إلى ذم أعدائه أم مدحهم؟ وكذلك لم يتبين أمر الضَّيف الذين هو منهم ؛ لأنه لم يحرز ذماً ولا مدحاً لهم ولغيرهم))[٢]

فإجادة التأليف تعود إلى نسج الشعر رصفاً لأبنيته ، واختياراً لمعانيه ولغته ، وإحكاماً لربط صورته بروحه..بيد أن صاحب الشعر كان مواربا في غرضه منه ، فلا يعلم أقصد إلى مدح صحبه أم ابتغى ذمهم؟ ولا يعلم مراده من خصومه بهذا الشعر أأراد مدحهم أم أراد بهم ذماً؟! فكأنه دمج العلاقة بين الإجادة والتأليف أو النسج ، وربط ذلك بإحكام الشعر ، وفَصَلَ بين الإجادة وغرض الشاعر ، إلا إذا جعلت استدراكه على الشاعر جزءاً من معنى الإجادة والإحكام ، فيأتي بالمعنى إلى رتبةٍ تُقارِبُ الإحسانَ لكنها لا تبلغه لخفاء غرض الشاعر من شعره.

الإجادة وموضوع الشعر:

الكلام على علاقة تعبير الجودة بموضوع الشعر تبرق منه علاقة اشتباك موضوع الجودة بمعانيه من جهة ، وبفنه الشعري من جهة أخرى ، ومصطلح الجودة موصول بطرق بناء العلاقات بين هذه المسميات يدل على ذلك قول ضياء الدين بن الأثير(- ٦٢٢هـ) : ((وعلى هذا الأسلوب توارد البحتري والشريف الرضي على ذكر الذئب في قصيدة للبحتري دالية أولها[٣][من الطويل] :

سَلاَمُ عَلَيْكُمْ لاَ وَفَاءٌ وَلاَ عَهْدُ ..[أما لَكُمُ مِن هَجرِ أحبابِكُمْ بُدُّ]

ومقطوعة للشريف الرضي أولها[٤] [من الطويل] :

وَعَاري الشَّوَى وَالْمَنْكِبَيْنِ مِنَ الطَّوى   أتيحَ لَهُ بالَّليْلِ عَارِي الأشَاجِعِ

---

(١) أي مؤلف الكتاب.

(٢) الزهرة ، لأبي بكر محمد بن داود الأصبهاني ، تحقيق : د.إبراهيم السامرائي ، الأردن ، الزرقاء- مكتبة المنار ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م : ٧٩١/٢

(٣) ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، القاهرة- دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٧م : ٧٤٠/٢

(٤) ديوان الشريف الرضي ، شرحه وضبطه : د.محمود مصطفى حلاوي ، بيروت- دار الأرقم ، ط١ ، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م : ٦٦٠/١

وقد أجاد البحتري في وصف حاله مع الذئب والشريف أجاد في وصف الذئب نفسه))[(١)]

فالخبر يحدد أن الشاعرين تواردا على الذئب موضوعاً، فالأول جعله في قصيدة، والآخر جعله في مقطوعة شعرية، والإجادة وقعت لدى كل منهما على فن الوصف أي طريقة كل منهما في إبراز الصورة بالوصف بإجادة النسج والعرض، ذلك أن البحتري أجاد في إبراز وصف حاله في مواجهة الذئب، والشريف الرضي أجاد في وصف حال الذئب نفسه. فالإجادة تتناول زاوية الوصف من مشهد الشاعر والذئب، والدقة في الاختلاف بينهما تخرج الشريف الرضي من تهمة التقليد أو السرقة، وحدة البصر لدى ابن الأثير قادته إلى براعة الفصل بين زوايا النظر إلى مشهد الشاعر والذئب لدى كل منهما. فالإجادة كامنة في طريقة العرض لحال الشاعر الأول، وطريقة عرض الذئب وحاله لدى الشاعر الآخر. وهذه جهةٌ تقاربُ حالَ الإحسانِ لكنه لم يصرح ببلوغ أيٍّ منهما رتبة الإحسان في تناوله، ومعلوم أن الوصف فن من فنون الشعر عند المتقدمين، وأن الذئب موضوع من موضوعات الشعر، مما يكشف عن علاقة الإجادة بطرق الوصف والعرض دون الموضوع نفسه لأنه معنى من المعاني المبذولة في مسالك الحياة.

الإجادة وحسن الشعر:

لعل الإجادة والإحسان متجاوران في الدلالة على أن الإحسان عند التحقيق أعلى رتبة من الإجادة يدل على ذلك قول بهاء الدين الإربلي(- ٦٩٢هـ): ((ابن التعاويذي البغدادي **الشاعر المجيد الحسن الشعر**، البديع المقاصد، أوحد زمانه، وشاعر أوانه، الذي يجاري الهواء رقة طبع، ويقول[(٢)] [من الخفيف]:

لم أقــل للشــباب في دعــة اللـــ ـــهِ ولا حِفظــهِ غــداة اســتقلا

زائــــر زارنــــا أقــــام قلــــيلاً ســوّد الصـحفَ بالـذنوبِ وولّـى))[(٣)]

ففي قوله: (**الشاعر المجيد الحسن الشعر**، البديع المقاصد، أوحد زمانه، وشاعر أوانه، الذي يجاري الهواء رقة طبع) أطوارٌ لشعر الشاعر، فأول أمره يكون شاعراً لطبع وَهَبَهُ الله إياه، ثم تكون الدربة أو

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير(٥٨٥- ٦٢٢هـ) قدمه وعلق عليه: د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، القاهرة- نهضة مصر، [د.ت]: ٣/ ٢٨٩- ٢٩٠

(٢) ليس في المطبوع من ديوانه.

(٣) التذكرة الفخرية، للصاحب بهاء الدين المنشئ الإربلي(- ٦٩٢هـ) تحقيق: د.حاتم صالح الضامن، دمشق- دار البشائر، ط١، ط١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م: ٤٠

التجارب الشعرية، فيبلغ رتبة الإجادة، فإن حذقها بلغ رتبة الإحسان، فإن جازها صار في رتبة الإبداع فإن جازها صار متفرداً (فحلاً). وقوله: (المجيد الحسن الشعر) يومئ إلى أنه بلغ نهاية الإجادة وبداية الإحسان، وعلامة ذلك جدة مقاصده، وتفرده في زمانه. فالإجادة مرتبة تسبق الإحسان، والحدود بين الإجادة والإحسان خفية تُدركُ بالذوق، ويصعب التعبير عنها بالكلام.

فهي سمة المبدع ببلوغها فيقال: محسن، وهي مادة تقع تحت بصيرة الناقد، والحدود الفارقة عند ذروة الإجادة وبداية الإحسان يصعب تمييزها، فهي من أعلاها جزء من الإجادة وهي نفسها بداية الإحسان من أدنى مراتبه، فهي فصل مشترك، ما لم يوغل المبدع في الإحسان وسماته، ولا ريب في أن كلَّ شاعرٍ مُحسنٍ مُجيدٌ، وليس كل مجيد يبلغ رتبة الإحسان.

الإجادة والاقتضاب:

لابد من الإشارة إلى أن الإجادة تكمن في حسن التخلص من فكرة إلى فكرة في حركة معاني القصيدة، وأن الاقتضاب عدول عن وسائل التخلص اللفظية إلى الوسائل المعنوية، وعلى ذلك فكأن الاقتضاب قطع كلام وابتداء كلام مستأنف[١]، فهو ضد الإجادة في ظاهر أمره، وقد عالج ذلك ابن الأثير بقوله: ((والاقتضاب الوارد في الشعر كثير لا يحصى والتخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر، ولا يكاد يوجد التخلص في شعر الشاعر المجيد إلا قليلا بالنسبة إلى المقتضب من شعره، فمن الاقتضاب قول أبي نواس في قصيدته النونية التي أولها[٢][من المديد]:

يَا كَثيرَ النَّوْحِ فِي الدِّمَنِ ..

وهذه القصيدة هي عين شعره، والملاحة للعيون، وهي تنزل منه منزلة الألف لا منزلة النون إلا أنه لم يكمل حسنها بالتخلص من الغزل إلى المديح بل اقتضبه اقتضابا، فبينا هو يصف الخمر ويقول:

فَاسْـــقِنِي كَأْســـاً عَلَـــى عَـــذْلٍ كَرِهَـــتْ مَسْـــموعَهُ أُذُنِـــي
مِـــنْ كُمَيْـــتِ اللَّـــوْنِ صَـــافِيَةٍ خَيْـــرِ مَـــا سَلْسَـــلْتَ فِـــي بَـــدَنِي

---

[١] انظر: المثل السائر: ١٢١/٣

[٢] ديوان أبي نواس، شرحه: د.عمر فاروق الطباع، بيروت- دار الأرقم، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م: ٥٨٠

مَـــا اسْـــتَقَرَّتْ فِـــي فُـــؤادِ فَتـــىً   فَـــدَرى مَـــا لَوْعَـــةُ الْحَـــزَنِ

حتى قال:

تَضـــــحكُ الـــــدنيا إلى ملـــــك   قـــــامَ بالآثـــــار والسُّـــــنَنِ

سَـــــنَّ للنـــــاسِ النـــــدى فَنَـــدوا   فكـــــأنَّ البخـــــل لم يَكُـــــنِ

فأكثر مدائح أبي نواس مقتضبة هكذا))[١] فالخبر يومئ إلى أن اقتدار الشاعر على الإجادة في شعره يغتفر له اقتضاب الشعر أي الانتقال من غير أبيات التخلص (دع ذا...) وقد وصف قصيدة أبي نواس النونية المتخيرة بأنها عين شعره، وهي متقدمة على شعره تقدم الألف على النون في لفظ (العيون) في ترتيب حروف الهجاء، والاقتضاب إنقاص في الحسن عن بلوغ مرتبةٍ ما؛ لأنها درجات، كما أن الإجادة درجات...فالإجادة تتصل بطريقة ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعضٍ، كما يتراءى من الخبر المذكور، وهي جهة من جهات نسج القصيدة أو حبكها على خطوط التماس بين مفاصل المعاني في تسلسل مباني القصيدة.

الإجادة والحذق:

وفي سياق البحث عن علاقة أجزاء القصيدة بالإجادة تحدث ابن الأثير عن الحذق في بنائها فقال: ((وسئل بعضهم عن أحذق الشعراء فقال من **أجاد الابتداء والمطلع** ألا ترى إلى قصيدة أبي نواس التي أولها[٢][من الكامل]

يَـــا دَارُ مَـــا فَعَلَـــتْ بِـــكِ الأَيَّـــامُ   لَـــمْ تُبْـــقِ فِيـــكِ بَشَاشَـــةً تُسْـــتَامُ

فإنها من أشرف شعره وأعلاه منزلة، وهي - مع ذلك- مستكرهة الابتداء؛ لأنها في مدح الخليفة الأمين، وافتتاح المديح بذكر الديار ودثورها مما يُتَطيرُ منه، لا سيما في مشافهة الخلفاء والملوك؛ ولهذا يختار في ذكر الأماكن والمنازل ما رقَّ لفظه وحسن النطق به كالعذيب والغوير ورامة وبارق والعقيق وأشباه ذلك))[٣]

[١] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣/ ١٤١

[٢] ديوان أبي نواس: ٥٢١، على خلاف في عجز البيت.

[٣] المثل السائر: ١٠١/٣

فابن الأثير يجعل الابتداء جزءاً من المطلع فهو البيت الأول، والمطلع مجموعة أبيات تتناول فكرة من أفكار القصيدة، وجعل ذلك في أثناء عرض سؤال: عن أحذق الشعراء، مما يجعل بناء القصيدة يحتاج إلى مهارة فحذق في اختيار معانيها وألفاظها ومبانيها، ومفاصلها، وتخير مطلع القصيدة؛ لأنه بمثابة النبع الذي تمتد منه السيول أو السواقي أو الأنهار، وتأخذ من سماته ما تأخذ، وتلتف في مجراها أو تستقيم، وضرب مثلاً لما جاء به قصيدة أبي نواس التي قالها في مدح الأمين الخليفة العباسي، وجعلها من أشرف شعره في ذاتها أي أعلى شعره بناء وقيمة؛ لدلالة لفظ (الشرف= أشرف) على العلو من متناول الشعراء، لكن الشاعر لم يكن حاذقاً باختيار مطلعها المبشر بالخراب والدثور، ولم يأبه لحال الممدوح والجمهور المحيط به الذين يتشاءمون ويتطيرون بالألفاظ نفسها، فدل الناقد على اختيار المعاني الباعثة على التفاؤل، والألفاظ الدالة على النعومة والخصوبة، ليكون بناء مطلع القصيدة موافقاً حال المتلقي المرجوة لا حاله القائمة في محيطه كما يشعر بها الشاعر. فالإجادة جزء من حذق اختيار المباني للمعاني والإحسان في أدائها بمواضعها الواجبة لها.

مما تقدم يؤلف الفعل (أجاد) فضاءً لصيغة التفضيل (أجود) ولو لم يكن أصلاً لاشتقاقها لكن المجاورة بينهما والمشابهة في بعض الحروف جعل الفعل (أجاد) يقدم إحساناً للقريحة وآخر للمعاني بطريقة نسجها أو تأليفها، وإحداث مزية الإحكام التي لم تكن لها من قبل.

الفضاء الصرفي:

للتفضيل بعدان في الصرف واللغة. ففي فضاء الصرف معلوم أن صيغة (أفعل) التي للتفضيل تعني أن هناك شيئين اشتركا في صفة مستجادة على جهة الاستحسان، لكن أحدهما زاد في هذه الصفة على الآخر. فالجودة مشتركة في شيئين لكنها صفة قابلة للتفاوت زيادة في مقدار الصفة علماً أن الصفات لا تقبل العد ولا التجزئة لكن المراد الإيغال في الصفة وشدة سطوعها في أحدهما أكثر منها في الآخر.

مما يعني أن صيغة التفضيل قائمة على الموازنة في صفة الجود المشتركة؛ ذلك أن العرب ترى هذا جيداً، وذاك أجود. والتفاضل في الصفة يكون من باب التفاضل بين المبدعين في الطبع ودرجات الطاقة فيه، وهو آت من جهة أن الصيغة تتناول صفة جمالية مستحسنة قابلة للتفاوت، ومن هذه القابلية نبتت صيغة التفضيل، وهي الجهة الصرفية التي يدركها طلاب العلم في أول طريقهم.

وفي فضاء معنى صيغة التفضيل(أجود، أحسن ،أبدع، أعلم..) لغة يتسع بها هذا المفهوم في الأذهان إذا عُلِمَ أن العلماء، لا يرون التفضيل مراداً بالصيغة دائماً بل يذهبون إلى أن المراد به الصفة لا المفاضلة يدلك على ذلك قول قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (٦٩٨- ٧٦٩هـ):

((قيل: ومن استعمال صيغة أفعل التفضيل قوله تعالى: (وَهُوَ الَّذِي يَبْدأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْهِ)[1] وقوله تعالى: (رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِكُمْ)[2] أي: وهو هين عليه، وربكم عالم بكم))[3]

جاءت الآية الأولى لإبراز الفرق بين فعلين: أحدهما حصل لا مرية في حصوله (يبدأ الخلق) والثاني أخبر الخالق بوقوعه فشك بعضهم بالخبر، فدل القرآن على صحة الإعادة(ثم يعيده) إلى حياة أخرى غير التي عاشها في دنياه، فذكر أن الإعادة أهون عليه من خَلْقِ الخلق ابتداءً، فإن كنتَ لا تنكر أنه خلقهم فلا ينبغي أن تنكر قدرته على إعادتهم إليه ثم بَعْثِهم من مراقدهم، إن أراد فذلك هين عليه، وعدل عن صيغة (هين) إلى صيغة (أهون) ليدل على إيغال ذلك في اليسر عليه، واستمرار تضاؤل الصفة إلى غير نهاية معلومة من الضآلة.

فالصيغة(أهون) مبنية للمفاضلة بين (هين) و(أهون) ليس على جهة المكاثرة بل على الجهة العكسية (المناقصة) المستمرة في تدانيها إلى حدود من الضآلة التي يعجز العقل والنظر عن إدراكها.

فالصيغة تأتي للتفضيل وتأتي لإثبات الصفة في تعاظمها المستمر كقول المؤذن: الله أكبر. ومن هذا الباب قوله: (رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِكُمْ) أي عالم بمعنى عليم بكم، وعدل عن الصفة (عالم، عليم) إلى أعلم للدلالة على تعاظم علمه وبلوغه آفاقاً لا تدركها عقول البشر فعلمه فوق علم كل ذي علم ممن خلق. وتأتي صيغة التفضيل لبيان تضاؤل الصفة كما مر في كلامنا على (أهون عليه).

وكلامي هذا لا ينفي أن تكون الصيغة للموازنة في حدود الصفة وإيغالها في التفضيل لكن الغرض العلمي يوجب رؤية شاملة لها لا تقف على تفاريق منها دون ربطها بالرؤية العامة الشاملة لإدراك مقامها من سياقها، والانطلاق من ذلك إلى فضائها.

---

[1] سورة الروم: ٢٧
[2] سورة الإسراء: ٥٤
[3] كتاب شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت- دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٢م: ٣٩٤

مصطلح أجود الشعر:

لا ريب في أن لفظ (مصطلحٍ) واسع على تعبير نقدي هو (أجود الشعر) حدد دلالته ثلاثة رجال: أحدهم الأصمعي ، والآخر هو عمارة بن عقيل ، والثالث هو الجاحظ ، ولا يمكن أن يسمى مصطلحاً إلا إذا عامله الباحثون والعلماء بالدلالة نفسها ، فإن اقتصر الأمر على عالمين أو ثلاثة فهو تعبير نقدي يحمل فهماً لكل عالم بصير في منافذ رؤية العرب لهذا التعبير.

أما الأصمعي(- ٢١٦هـ) فله رؤية حملها الخبر الآتي: **((قال الأصمعي: أجود الشعر ما وصل معناه إلى القلب مع وصول لفظه إلى السمع))**[١]

فالأصمعي يستحضر حال المتلقي ، فيرقب السباق بين اللفظ والمعنى في طريقهما إلى المخاطب أو المتلقي ، وهما مكونات النص الكلية(اللفظ) مادة الشكل ، و(المعنى) مادة المضمون. وكل منهما مركب من مكونات متعددة.

فالأصمعي يرى الشعر لفظاً ومعنى ، ويرى أجود الشعر ما وصل معناه إلى قلب متلقيه مع وصول لفظه إلى أذنه ، فتخير التوسط من أحوال الوصول ، فقد يكون المعنى أسبق من اللفظ ، وقد يكون اللفظ أسرعَ وصولاً من المعنى ، وقد يستويان في الوصول ؛ ومعلوم أن مادة الصوت أقل سرعة من مادة المعاني.

وهذا السباق يعني أن هناك ميزاناً تجريبياً لأشعر الشعراء ، وذلك باختبار شعره من أحوال متلقيه. وعيب هذه الرؤية أنها لا تلحظ اختلاف أحوال المتلقين في قدراتهم السمعية واختلافهم في درجات وعيهم اللغوي ، واختلاف درجات النصوص من الشفافية والكثافة..ولو كان المعيار صحيحاً في مجمله ، ومجملاً في حكمه.

فالأصمعي يرى أجود الشعر في سباق الوصول إلى المتلقي بين اللفظ والمعنى ، ويرى النص الشعري لفظاً منظوماً ومعنى منتظماً في العلاقة بينهما وفي القدرة على بلوغ المتلقي وإبلاغه أي التمكن منه.

وأما رؤية عمارة بن عقيل(١٨٢- ٢٣٩هـ) ففي الخبر الآتي: ((قيل لعمارة بن عقيل: ما أجود الشعر؟ قال: ما كان كثير العيون ، أملس المتون ، لا يمجّه السّمع ، ولا يستأذن على القلب.))[٢]

---

[١] البديع في البديع في نقد الشعر ، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ، حققه: عبد آ.علي مهنا ، بيروت- دار الكتب العلمية ، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م: ٢٣٥

[٢] البصائر والذخائر ، لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق: د.وداد القاضي ، بيروت- دار صادر ، ط١ ، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م: ١٣٨/٧

فأجود الشعر له أربعة أركان هي: كثرة عيون الشعر، وملاسة متونه، ولا يمجه السمع، ولا يستأذن على القلب.

أما كثرة العيون فتشبيه للشعر بالحيوان، واستعارة العيون له ليكون بصيراً أي شفافاً لمتلقيه يدل على ذلك شرح الزمخشري لمعنى(معان عور) في نقد عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) لشعر امرئ القيس، وذلك في قول الزمخشري: ((وجعل للشعر بصراً صحيحا وجعل ذلك البصر مفتوحا باصراً وهو في المعنى لمتأمله والناظر فيه كقوله تعالى: (وآتَينا ثُمودَ النَاقة مُبْصِرةً)[1] وكذلك وصْفُه المعاني بالعور في الحقيقة لمتأملها يعني أنها لغموضها وخفائها عليه كأنه أعمى عنها. والمراد أن امرأ القيس قد أوضح معاني الشِّعْر ولخصها وكشف عنها الحجب وجانب التعويص والتعقيد))[2] فهذا يعني أن أجود الشعر ما كانت عيونه مبصرة ليست عوراً أي تشف لغته عن معانيه.

وإذا جعلت العيون في الشعر بمعنى منافذ أبصار المتأملين وبصائرهم يكون أجود الشعر ما تعددت عيونه أي منافذه إلى روحه ولبه أو جوهره باعتبار حال متأمله، وفتح نوافذ البصر والبصائر إلى النص يتصل بآخر ركن من أركان أجود الشعر، وهو دخوله على القلب من غير استئذان لقلة العقبات أو العتبات بينه وبين متأمله.

وأما الركن الثاني (ملاسة المتون) فأمره موصول باستعارة العيون للتنبيه على تشبيه الشعر بالحيوان من الأحياء، فأكدَّ ذلك بأن جعل له متناً حاملاً إياه، وجعله أملس ناعماً تَسهُلُ حركةُ يد المتلقي عليه، فكما أن العيون فتحات في أجود الشِّعر تأذن لأبصار المتلقين وبصائرهم برؤية روح النص الشعري فإن متن الشعر يعبر عن الجانب المحس من الشعر أراد لغته، وجعلها ناعمة لا خشونة في لفظها ولا غريب في معانيها ولا مخالفة في مبانيها ولا مشاكلة في نظمها وترتيبها، وهذا مما يدرك بالحس والحدس معاً؛ ليعبر عن الجمال واللذة الجمالية، عند لقاء النص والمتلقي قراءةً أو سماعاً.

وأما الركن الثالث فآذان المتلقين لا تمتنع من استقباله، ولا تدفعه عنها مَاجَّةً إياه، فهي لا تمل سماعه على كثرة إنشاده؛ لأنها تطرب له، وتلذ بأدائه.

---

(١) سورة الإسراء: ٥٩

(٢) الفائق في غريب الحديث والأثر، للعلامة جار الله محمود بن عمر الزمخشري(- ٥٣٨هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت- دار الفكر، ط٣، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م: ٣٦٨/١(خسف)

وأما الركن الرابع فقبول القلب له(وزناً ولفظاً ومعنى) من غير طلب استئذان لأنه من محبوب القلب ومعشوقه، وبه يقلق وله يَطرَبُ.

فأجود الشعر ما تطرب العين بقراءته والنظر إليه، ولو قلب المعنى عندما جعل للشعر عيوناً، والعين ترتاح لمرأى الصور والمشاهد على تنوعها وتعددها وتفرعها في النص الشعري، فكأنه أراد ذلك بطرب العين واطمئنانها من جهة متأمل النص، وقد اتحدت فيه عين المبدع وعين المتلقي وعين النص نفسه، فأجود الشعر ما كان مبصراً لا أعمى، وأجود الشعر ما كان ناعم الملمس تسهل الحركة اللمسية على متنه.

وفي تجسيم الشعر بصورة الحيوان جعل لليد وظيفة في إدراك نعومة متن الشعر وملامسته ليحقق له بُعداً جمالياً يدرك بما تألفه اليد وتطمئن إلى نعومته، وتنفر من خشونة غيره، فأجود الشعر ما كان ملساً ناعماً تضيع الحدود بين أجزائه حتى لا تكاد تُرى، فكأنه جسم واحد أفرغ في قالب واحدٍ.

وأجود الشعر ما لا تتمنع الأذن عند استقباله، ولا تُعرضُ النفس عن استقبال كيانه من قناة السمع عند إنشاده وإيراده، وهو ما يومئ إلى العرف المألوف عند تلك الأذن، والاستجابة للألفاظ تجري في قناة الأذن جريان الماء في مجرى الوادي، أو جريان فرس الرهان في ميدان السباق.

وأجود الشعر ما دخل القلب من غير استئذان لاشتياق القلب إليه، وحنين النفس إلى ما يحمله إليها، وما يبديه من مطلوبها. فلعل عمارة بن عقيل فتح باباً للجاحظ ترجيحاً لا يقيناً؛ لأن الرجلين متعاصران، لكن طول كلام الجاحظ دلَّ على أنه شارح لقول عقيل المستقر في ذهنه، فطال كلامه على الأصل الذي أمامه.

وأما الجاحظ(- ٢٥٥هـ) على عجمته وسواد بشرته[1]، فقد حدد مفهوماً لعبارة أجود الشعر يدنو به من الدلالة التواضعية الاصطلاحية حيث يقول صاحب المصون: ((خبرنا الفسويّ قال: حدّثني يموت بن المزرَّع، قال: سمعت الجاحظ يقول: **أجود الشعر** ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، كأنّه قد سبك سبكاً واحداً، وأفرغ إفراغاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري فرس الرِّهان، وحتى تراها متّفقةً مُلساً، وليّنة المعاطف سهلة. فإذا رأيتها مخلّعة متباينة، ومتنافرة مستكرهة تشقُّ على اللسان وتستكدُّه،

---

[1] انظر: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، لأبي بكر أحمد بن علي بن الخطيب البغدادي(- ٤٦٣هـ) بيروت- دار الفكر، [د.ت]: ١٢/ ٢١٣

ورأيت غيرها سهلة ليّنة رطبةً متواتية سلسةً في النظام، حتّى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد، لم يخف على من كان من أهله، من ذلك قوله[1][من البسيط]:

مــن كــان ذا عَضُــدٍ يــدركْ ظُلامَتَــهُ إنّ الــذَّلِيلَ الــذي لَيسَــت لَــهُ عضُــدُ

تنبــو يـــداه إذا مـــا قـــلَّ ناصـــرهُ ويـأنفُ الضَّـيمَ إن أثـرى لـه عـددُ))[2]

عبر الجاحظ عن تعريف(أجود الشعر) بطريقتين: إحداهما ببناء الصفات الإيجابية، والأخرى بضدها أي بأردأ الشعر، لأن العرب تقول: وبضدها تتباين الأشياء أي تظهر الفروق. فكشف عن المفهوم بالإيجاب والسلب لتوكيد معانيه الواضحة في ذهنه ونفسه.

أما أجود الشعر فله صفتان: تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج من بيت إلى بيت ومن قافية بيت إلى قافية بيت آخر، والتخلص من معنى إلى معنى آخر في القصيدة نفسها، والتحول من فضاء مقطع من مقاطعها إلى فضاء مقطع آخر، ومن مغزى جزئي إلى مغزى كلي، ومن موجبات الموضوع إلى موجبات الفن الشعري(مدحاً أو هجاء، غزلاً أو رثاءً، وصفاً أو أداء) وجعل علامة تلاحم الأجزاء أنك ترى القصيدة كأنها سبيكة ذهب أو فضة أو معدن من المعادن، تخفى حدودها على الناظر المتعجل، وأضاف صفة أخرى أنه أفرغ المؤدى الشعري بمادته كلها على هيئة من هيئات الشعر أو شكل من أشكاله.

وفي السبك إشارة إلى التفاعل بين المعاني وشاعرية الشاعر، والتقاء المعاني العقلية والوجدانية بالألفاظ والنظام اللغوي والشعري، فتدخل التجربة الفنية في تفاعل يدمج الموروث الشعري بالتجربة الإبداعية، فتلتحم الأجزاء، وتضيع الحدود، وتأخذ الكائنات الشعرية هيئاتها وأشكالَها الفنية على نحو يجعل ثمة فروقاً في الطبيعة والمقصد بين أصل المادة قبل انصهارها في مصنع الإبداع الشعري وبعد تفاعلها وانصهارها. ويمكن النظر إلى تلاحم القصيدة من جهة ترابط البيت بالبيت، والقافية بالبيت، والبيت بالقصيدة، والقصيدة بمغزاها، والقصيدة بفنها الشعري.

---

[1] كتاب الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت- دار الجيل، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م: ٣/ ٤٥، والبيتان للأجرد الثقفي كما في الشعر والشعراء لابن قتيبة(٢١٣- ٢٧٦هـ) تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة- دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م: ٧٣٤/٢

[2] المصون في الأدب، لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري(- ٣٨٢هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون، الكويت- مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م: ٦- ٧

وأما سهولة المخارج فموصولة بيسر إبداعها وظهورها في لغة شعرية تسهل على مبدعها، كما تسهل على منشدها، وقارئها، فلا يتلعثم بقراءتها، ولا تخشن بسماعها، وتلتذ بها حواس مبدعها ومتلقيها، فهي تجري على اللسان كفرس الرهان لا تلوي على شيء، ولا يتريث بها فارسها ليفوز بمراده.

فعلاقة أجزاء القصيدة ملتئمة، وأجزاؤها متفقة اتفاق انسجام وتناسب وتقابل على ما في ذلك من إحداث التوتر في النص والنفس معاً، وتتصف –لو تمثلت تمثالاً من حجر– بالملاسة أي نعومة الملمس لما يواجه المتلقي، وتكون مفاصل القصيدة لينة لتسهل حركتها من عالم التجربة الإبداعية إلى التجربة التذوقية التي تصور مسار الاستجابة في بنية شعرية جمالية.

ثم عرض لصفات الرداءة لتتضح معاني الجودة فقال: (فإذا رأيتها مخلّعة متباينة، ومتنافرة مستكرهة تشقُّ على اللسان وتستكدُّه) ورأيت قبالتها صفات الإجادة: (ورأيت غيرها سهلة ليّنة رطبةً متواتية سلسةً في النظام، حتّى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد، لم يخف على من كان من أهله) فأظهر أن الشعر المطبوع يتصف بما قدمه الجاحظ في القسم الأول، وزاده إضاءة في القسم الثاني.

جودة الشعر:

الجودة حكم نقدي جمالي يتناول الشعر بإطلاقه، وقد يطلق على الشاعر، فيقال: شاعر مُجيد بعد أن لم يكن كذلك، وربما جاءت صيغة(مجيد) اسم فاعل من الرباعي (أجادَ، يُجيد، فهو مُجيد) المهم أن الصفة لو أطلقت على الشاعر فإن المراد بها شعره فنوناً مطلقة أو قصائد محددة ببيت منها أو مقيدة بجهة من جهاتها، أو مقطَّعة، أو أبياتاً من قصيدة أو جاءت مفردة، أو صورة فنية..

ومن هذه الجهة تفرع المقال نحو متابعة الأحكام بالجودة على مستوى الشعر والقصيد والأبيات من غير استقراء تام لكنه استقراء يقوم على العينات من كل جهة؛ ليكون الحكم على الحاضر دالاً على الغائب، وما ليس له نظير يمكن أن يُحمل على نظائره في المقال، فإن لم يكن له نظير فليكن استدراكاً عليه. وليعد بنا القول إلى قدم التعبير النقدي(جودة الشعر) وعراقته في تراثنا النقدي.

جودة الشعر عند امرئ القيس:

لعل امرأ القيس أسبق الناس إلى هذا التعبير النقدي، ولعله كان شائعاً على ألسنة النقاد قبله، يؤكده الخبر الآتي: ((ذكر في قصة امرىء القيس قالوا: أتى امرؤ القيس قتادة بن التوأم[1] اليشكري وأخويه: الحارث وأبا شريح، فقال امرؤ القيس[2][من الوافر]: يا حارِ أجز:

أَحَارِ تَرَى بُرَيقاً هَبَّ وَهنا

فقال الحارث:

كَنَارِ مَجُوسَ تَسْتَعِرُ اسْتِعَارا

فقال قتادة:

أَرِقْتُ لَهُ وَنَامَ أَبُو شُرَيحٍ ... إِذا ما قُلتُ قَد هَدَأ اسْتَطَارا

فقال أبو شريح:

كَأَنَّ هَزِيزَهُ لِوَرَاءِ غَيثٍ ... عِشَارٌ وُلَّهٌ لاقَتْ عِشَارا

فقال الحارث:

فَلَمَّا أَنْ عَلا شَرْجَي أَضَاخٍ ... وَهَتْ أَعجَازُ رَيِّقِهِ فَحَارا

فقال قتادة:

فَلَمْ يَترُكْ بِبَطْنِ السِّرِّ ظَبيَاً ... وَلَم يَترُكْ بِقَاعَتِهِ حِمَارَا

فقال امرؤ القيس: إني لأعجب من بيتكم هذا **كيف لا يحترق من جودة شعركم**. فسموا بني النار يومئذ))[3]

---

[1] في المطبوع: ابن الشؤم، ولعله تصحيف

[2] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة- دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م: ١٤٧ والخبر مروي عن أبي عمرو بن العلاء في الديوان. والرواية مختلفة تماماً فهي ممالطة بين شاعرين فقط في الديوان(امرؤ القيس والحارث)

[3] معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، ، بيروت- دار بيروت ودار صادر، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م: ١/ ٢١٣

فامرؤ القيس يتعجب من قدرتهم على وصف البرق والرعد والسيل والأحوال التي تعتري الطبيعة والإنسان والحيوان، ويطلق حكماً يحمل عموماً بقوله: (من جودة شعركم) أي بسبب جودة أشعارهم التي سمعها منهم، ودليله قليلُ ما سمعه من أشعارهم على ما غاب عن سمعه منها، فكان حكمه عاماً بجودة أشعارهم، يراد به ما أنشدوه في المجلس ابتداء، وكان دالاً على دربتهم في فن الشعر، ودالاً على قوة نحيزتهم أو طبعهم في الشعر بارتجاله بديهة من غير تروٍ ولا إعمال فكر، وبراعة في عقد الفروق بين البرق المضيء المبشر بالرعد والغيث والمطر، وتلك النار التي يعظمها المجوس ويزيدون سعارها فتكون محرقة، وتطرد مَنْ حولها بازدياد التهابها، وجمع بينهما في أن البرق المبشر بما بعده تحول إلى سيول طردت الظباء والحمر الوحشية من الأودية والسهول لتنجو بأرواحها.

وهذا المشهد شبيه بمشهد السيل في ختام معلقة امرئ القيس[1]. وشتان بين نار البرق المبشرة على بعدها ونار المجوس المحرقة على قربها. فتلك تورث الخير والنماء ومنبعها جهة السماء، وهذه تسفح الوجوه وتورث الفحم والصفوة والفناء. فثمة براعة في رسم المسافة بين رؤية العرب للبرق والنار ورؤية المجوس لهما فأمة لا تعظم البرق ولا النار وتعرف لكل منهما وظيفته، وأخرى تعظم النار حيث كانت وتعبدها كما لو كانت إلهاً.

والجودة شملت الشعر وزناً على الوافر، وروياً على الراء التي تفيد الاستمرار عند العرب، وتعين على فهم استمرار المشهد الذي بناه عدد من الشعراء في مجلس واحد خدمة لفن وصف الطبيعة من البرق إلى السيل وآثاره على الأرض التي يمر بها..واستعار امرؤ القيس النار لبيان قوة تأثير شعرهم في نفسه، وتعجب كيف لا تشعر بيوتهم التي يعيشون في أكنافها بقوة أبيات شعرهم فتحترق المنازل من حرارة تلك الأشعار، وقوة نفوذها ومتعتها ودفئها الفني.

واستحضار النار لدى امرئ القيس من باب حضور الضد لاقتران الشيء بضده، والاستحضار يومئ إلى حاجتهم للدفء بعد أن جرى ذكر السيل، ويومئ إلى نار الغيرى التي تأكل صدره غبطة لهم على تلك الصور والمشاهد التي أعطت الأبيات وحدتها العضوية وترابطها على أنها تكونت في مصانع إبداعية متعددة خضعت لشروط طبيعية واحدة في الحياة، فاجتمعت رؤيتها على وصف الطبيعة الخارجية التي يراها كل منهم ويلحظ أثرها فكان منهم تلك الصور الموصوفة والمشاهد الحية المعروفة لديهم..

---

[1] انظر: ديوان امرئ القيس: ٢٤- ٢٦

مما تقدم يتبين قِدَمُ التعبير النقدي(أجود الشعر) وصدوره من شاعر يقول الشعر ويجد في نفسه قدرة على النقد، ويجعل الصورة وسيلة للتعبير عن حكمه النقدي؛ لأن الصورة توافق طبع الشاعر في امرئ القيس والشعراء الحاضرين، وهي توجز أطراف الكلام، وتوحي بمعان لا حصر لها للقول فيما أصدره امرؤ القيس من حكم نقدي.

مما سلف يتبين أن تعبير أجود الشعر ليس حكما نقديا فقط بل حكم جمالي أيضاً، وليس انطباعيا من غير فضاء ولا دلالة سوى التأثر المزعوم بالحدث بل هو وعي نقدي متوارث عند العرب.

الوراقة:

١- أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، لجار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، بيروت- مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٦م

٢- البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، حققه: عبد آ.علي مهنا، بيروت- دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م

٣- البصائر والذخائر، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: د.وداد القاضي، بيروت- دار صادر، ط١، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م

٤- تاريخ بغداد أو مدينة السلام، لأبي بكر أحمد بن علي بن الخطيب البغدادي(- ٤٦٣هـ) بيروت- دار الفكر، [د.ت]

٥- التذكرة الفخرية، للصاحب بهاء الدين المنشئ الإربلي(- ٦٩٢هـ) تحقيق: د.حاتم صالح الضامن، دمشق- دار البشائر، ط١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م

٦- الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت- دار الجيل، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م

٧- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة- دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م

٨- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة- دار المعارف، ط٢، ١٩٧٧م

٩- ديوان الشريف الرضي، شرحه وضبطه: د.محمود مصطفى حلاوي، بيروت- دار الأرقم، ط١، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م

١٠- ديوان أبي نواس، شرحه: د.عمر فاروق الطباع، بيروت- دار الأرقم، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م

١١- الزهرة، لأبي بكر محمد بن داود الأصبهاني، تحقيق: د.إبراهيم السامرائي، الأردن، الزرقاء- مكتبة المنار، ط٢، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٥م

١٢- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت- دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٢م

١٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة(٢١٣- ٢٧٦هـ) تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة- دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م

١٤- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف: إسماعيل بن حماد الجوهري(٣٩٣هـ) تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت- دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م

١٥- الفائق في غريب الحديث والأثر، للعلامة جار الله محمود بن عمر الزمخشري(- ٥٣٨هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت- دار الفكر، ط٣، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م

١٦- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(- ٣٩٥هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٧١م

١٧- لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور(٦٣٠- ٧١١هـ) اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت- دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م

١٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير(٥٨٥- ٦٢٢هـ) قدمه وعلق عليه: د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، القاهرة- نهضة مصر، [د.ت]

١٩- معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، بيروت- دار بيروت ودار صادر، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.

٢٠- المصون في الأدب، لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري(- ٣٨٢هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون، الكويت- مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م

❑❑

من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة

د. جميل حمداوي*

الملخص:

يتناول هذا البحث البلاغة بين مرحلتين: مرحلة البلاغة الكلاسيكية ومرحلة البلاغة الجديدة. وإذا كانت البلاغة التقليدية بلاغة معيارية تعليمية تربط فن البلاغة بالخطابة والإقناع والإمتاع والبيان، فإن البلاغة الجديدة قد تعاملت مع الخطابات النصية المختلفة منذ منتصف القرن العشرين تعاملا علميا وصفيا جديدا ضمن مجموعة من الاتجاهات: لسانية، وأسلوبية، وحجاجية، وتداولية، وسيميائية. وأكثر من هذا، أصبحت للبلاغة اليوم إمبراطورية واسعة وامتدادات شاسعة.

المفاهيم:

البلاغة الكلاسكية- المدرسة الأرسطية- الحجاج- الإقناع- التأثير- البلاغة الجديدة- الصور البلاغية- المحسنات البديعية- الأسلوب- اللوغوس- الباتوس- الإيتوس- الأرسطية الجديدة- البلاغة البصرية- إمبراطورية البلاغة- نظرية أفعال الكلام- الاستلزام الحواري- نظرية الانزياح- وظائف اللغة- البلاغة المقيدة- السيمياء المرئية- بلاغة الصورة- الصورة الإشهارية...

* باحث من المغرب.



شـــــذرة الدراســـــة:

البلاغة عنقاء هذا الزمان، لقد احترقت لتنبعث من رمادها من جديد.

ـ جميل حمداوي.

قال حازم القرطاجني:

"وكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يَتَأتى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار" .(منهاج البلغاء، ٨٨).

تمهيـــد:

عرفت البلاغة الإنسانية مجموعة من المراحل منذ نشأتها في اليونان ضمن فضاء سياسي خطابي ديمقراطي وجماهيري. وقد انتقلت هذه البلاغة من فن الخطابة إلى فن الإقناع، ففن الإمتاع، ثم فن الكتابة والبيان، ثم وصف الأسلوب والخطاب والصورة، ثم استجلاء ملامح الحجاج والتداول. ومن هنا، يمكن الحديث عن بلاغتين: كلاسيكية وجديدة؛ فالبلاغة الكلاسيكية هي بلاغة بيانية معيارية وتعليمية تساعد الكاتب أو الخطيب على كيفية الكتابة والإنشاء والخطابة.أي: هي أداة للإبداع، ووسيلة للتفنن في الكتابة بغية الوصول إلى تأليف الكلام السامي، وأداة ناجعة لاكتساب ملكة الفصاحة والبلاغة والبيان.

ومع منتصف القرن العشرين، أصبحت البلاغة في ثوب جديد؛ لأنها كانت تعنى بوصف قواعد الخطابات والأجناس الأدبية ، وتصنيف الصور البلاغية والمحسنات البديعية ، وتبيان وظائفها في ضوء مناهج معاصرة لسانية وبنيوية وسيميائية وشعرية (Poétique). ولم تقتصر البلاغة الجديدة على ماهو لساني في دراسة الصور والخطابات الأدبية، بل كانت تهتم بالحجاج في الخطابات الفلسفية، والأخلاقية، والاجتماعية، والقانونية، والسياسية مع شايم بيرلمان (C.PERELMAN) ولوسي أولبريخت تيتيكا (L. OLBRECHTS-TYDECA,).

وأكثر من هذا يمكن الحديث أيضا عن بلاغة سيميائية مع رولان بارت (R.Barthes) وجماعة مو (Groupe µ) ، وهدفها دراسة العوالم والأنظمة والأنساق السيميائية ، سواء أكانت لفظية أم غير لفظية، ضمن ما يسمى بالسيمياء المرئية أو البصرية (La sémiotique visuelle). إذاً، ماهي أهم الاتجاهات والمدارس والتيارات التي عرفتها البلاغة في مسيرتها التطورية؟ وماهي مميزات كل اتجاه على المستوى النظري والتطبيقي؟ هذا ما سوف نرصده في موضوعنا هذا.

البلاغة الكلاسيكيـــة (بلاغة الإقناع والإمتاع):

تمتاز البلاغة القديمة بطابعها التعليمي المعياري والبياني ، فقد كان هدفها الأساس هو تزويد المبدع أو الكاتب المنشئ بمجموعة من الأدوات التي يحتاجها في مجال الكتابة الفنية والجمالية بغية اكتساب ملكة الفصاحة والبلاغة. ومن جهة أخرى ، اهتمت بدراسة الصور البيانية من تشبيه ، واستعارة ، ومجاز ، وكناية ، وتشخيص ، ودراسة علم المعاني من خبر وإنشاء ، وحصر وقصر ، وإطناب ومساواة وإيجاز ، واستعراض المحسنات البديعية من سجع ، وجناس ، وطباق ، ومقابلة ، وتورية ، وتضمين ، وتكرار ، وغيرها... ويعني هذا أن البلاغة الكلاسيكية كانت تعليمية بامتياز ، مادامت وظيفتها تلقين الكاتب أو الخطيب فنون الكلام الجميل لكي يكون كلامه ساميا ، ويصبح آية في الفصاحة والبيان والبلاغة.

هذا ، ولقد كانت البلاغة عند السوفسطائيين اليونانيين فنا للجدل والسفسطة وتضليل الخصوم ، فاعتمدوا على الشك منهاجا للبلوغ إلى أهدافهم ، فاتخذوا البلاغة وسيلة للاكتساب والارتزاق مقابل تعليم الناس فنون الخطابة والجدل السياسي و فن الحوار والسخرية والتهكم. ومن بين هؤلاء جورجياس وبروتاغوراس اللذان كانا يدرسان أفراد المجتمع الأثيني فن البلاغة بغية تأهيلهم لممارسة فن الخطابة والمناورة الحوارية والارتجال الحجاجي. والغرض من ذلك هو إفحام الخصوم ذهنيا ووجدانيا ، والتفوق عليهم في فن الخطابة والجدل السياسي والقضائي.

وقد وقف سقراط موقفا انتقاديا لاذعا من هؤلاء الشكاكين الذين تمثلوا المنهج المغالطي الذي كان ينطلق من مقدمات خاطئة ليصل إلى نتائج خاطئة. فكرس سقراط فلسفته الأخلاقية لفضح ألاعيبهم اللعينة ، وتبيان مكائدهم الخطيرة ، والتعريض بجدلهم التضليلي.

ومن جهة أخرى ، رفض أفلاطون تصورات السوفسطائيين الجدلية ؛ لأنها مبنية على الخداع والتشكيك وتضليل الناس. ومن هنا ، فقد ميز بين بلاغتين : بلاغة سفسطائية واهمة ونسبية وخادعة وغير

حقيقية. وبلاغة فلسفية حقيقية موضوعها إثبات الحق، وتفنيد الخطأ. أي: إن موضوع البلاغة هو الحق، وهدفها إظهار الحقيقة المطلقة المثالية عن طريق العقل والحجاج والحوار كما يتبين ذلك جليا في محاورتي (جورجياس) و(فيدر). ويذهب أفلاطون إلى أن البلاغة الفلسفية بمثابة جدال حواري عقلاني هدفها استكشاف الحق والمطلق. في حين، ترتكز البلاغة السوفسطائية على الشك والوهم والنسبي والمتغير.

وفي الوقت نفسه، كانت البلاغة عند بعض المنظرين اليونانيين كأرسطو خطابا حجاجيا يقوم على وظيفتي التأثير والإقناع ، ويتوجه إلى الجمهور السامع قصد توجيهه أو إقناعه إيجابا أو سلبا. وفي هذا النطاق، يقول أرسطو: " ويحصل الإقناع ، حين يهيأ المستمعون ويستمليهم القول الخطابي، حتى يشعروا بانفعال ما، لأننا لانصدر الأحكام على نحو واحد حسبما نحس باللذة أو الألم، والحب والكراهية... والخطاب هو الذي ينتج الإقناع حينما نستخرج الصحيح والراجح من كل موضوع يحتمل أن يقع فيه الإقناع.

ولما كانت الأدلة تختص بهذه الوسائل كان استعمالها يفترض أولا على وجه ظاهر، الاستعداد للاستدلال القياسي، والمعرفة النظرية بطبائع البشر، وثانيا معرفة الأخلاق والفضائل، وثالثا معرفة الانفعالات وذلك بأن نعرف طبيعة كل انفعال وأحواله وأسبابه، والهيئات الراسخة التي يحدث بها كل انفعال عند المستمعين، ويلزم عن ذلك أن البلاغة تكاد تكون فرعا من الجدل وعلم الأخلاق، ويصح أن تسمى السياسة. ولهذا السبب على وجه الضبط، تتخذ البلاغة المظهر السياسي والذين تستمليهم ممارستها، يرونها كذلك ، تارة لضعف ثقافتهم، وتارة تدجيلا منهم وشعوذة؛ وتارة أخرى لأسباب إنسانية؛ وكأنها قسم للجدل ونظير له كما وصفنا هذا في مبدإ قولنا. إذ كل واحد منهما ليس هو علما له موضوعه المتمايز حتى تعرف خواص كل واحد منهما، وإذاً كلاهما ليسا إلا قدرات أو ملكات يقتدر بها على تقديم الحجج."[1]

وتأسيسا على ما سبق، يعد أرسطو المؤسس الحقيقي للبلاغة و منطق القيم. وقد سبق عصره بآرائه البلاغية الرائدة في مجال الحجاج والإقناع. وقد ألف ثلاثة كتب في البلاغة هي: (فن الشعر/ Poétique)، و(فن الخطابة/Rhétorique)، والحجج المشتركة (Topiques).

---

[1] أرسطو: **فن الخطابة**، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م، ص:١٦.

ويعتبر أرسطو البلاغة فنا خطابيا بامتياز، إذ يستخدم أدوات حجاجية واستدلالية ومنطقية للتأثير في الآخر، وإقناعه ذهنيا ووجدانيا. و يتم ذلك الحجاج عبر مجموعة من الوسائل الأدائية ، فإما أن يتحقق عبر اللوغوس الذي يعني الكلام والحجج والأدلة ، ويظهر ذلك جليا في نسق الرسالة التواصلية. وإما يتحقق عبر الإيتوس الذي يتمثل في مجموعة من القيم الأخلاقية والفضائل العليا التي ينبغي أن يتحلى بها الخطيب أو البلاغي المرسل. وإما أن يتجسد في الباتوس الذي يتعلق بالمخاطب ، ويكون في شكل أهواء وانفعالات أو ما يسمى في الثقافة العربية بثنائية الترغيب والترهيب.

وقد ميز أرسطو كذلك بين ثلاثة خطابات بلاغية: أولا، خطاب قضائي يهدف القضاة من ورائه إلى معرفة الحقيقة بغية تحقيق العدالة. والآتي، أنهم يستعملون زمن الماضي والقياس المنطقي. وثانيا، الخطاب الاستشاري الذي يتخذ طابعا سياسيا، وهدفه تحقيق الخير للصالح العام، ويستخدم زمن الحاضر، ويستعين حجاجيا بالأمثلة. ثالثا، الخطاب البرهاني القائم على مدح الآخر أو ذمه ، والهدف منه تثبيت الجمال أو الدفاع عن فضيلة أو قيمة أخلاقية عليا ما. ويستعمل هذا الخطاب جميع الأزمنة بما فيها الحاضر والماضي والمستقبل، وكذلك أسلوب المبالغة والتضخيم.

وعلى العموم ، لم يتأت للبلاغة أن تنشأ وتترعرع علما ومعرفة ونظرية إلا في بيئة سياسية خطابية ديمقراطية كما في مجتمع أثينا في عهد بركليس، و تنضج علميا مع تأسيس أول مدرسة بلاغية مع إسقراط (Isocrate) لمناقشة القضايا الخطابيـــة والأدبيـــة والسياسية والاجتماعية. وقد تشابكت البلاغة زمنا مع الفلسفة والأخلاق والسياسة والجدل إلى أن استقلت بنفسها عن الفلسفة أم العلوم. ومن ثم، فنشأة البلاغة — إذاً- يونانية المنبت بامتياز، سواء أكان ذلك على مستوى النظرية أم على مستوى التطبيق أم على مستوى الفلسفة. ثم اقتفى الرومان آثار اليونانيين في التعامل مع البلاغة اهتماما وممارسة وأداء. ومن أهم المنظرين البلاغيين الأوائل نستحضر: أرسطو، وأنكسمانس، وشيشرون، وكينتيليان، وديمتريوس، وهيرموجين، وهيرماغوراس، وإسقراط... وقد انحصرت البلاغة خاصة في الخطابين السياسي والقضائي.

وبعد ذلك، تطورت البلاغة في الثقافة العربية بآلياتها البيانية، فارتبطت بالقرآن الكريم وسؤال الإعجاز فصاحة وصورة ومعنى وبديعا ومقاما. كما تطورت البلاغة في الثقافة الغربية قديما وحديثا، فانتقلت من طابعها المعياري التعليمي إلى طابعها العلمي والوصفي لسانيا وحجاجيا وتداوليا وسيميائيا.

وعليه، فقد كانت البلاغة التقليدية بمثابة عدة منهجية يتزود بها الخطيب أو الكاتب في الحوارات الجدلية والسياسية والقضائية والمناظرات الفلسفية والأدبية والنحوية. وكانت في عمومها تطرح أسئلة جوهرية مؤرقة

تتعلق – أولا- بتحديد مظاهر الإعجاز القرآني في الثقافة العربية. وتتناول - ثانيا - الحقيقة والمجاز أو الواقعي والمحتمل. وتعنى – ثالثا- بثنائية الصدق والكذب.

البلاغـــــة الجديـــــدة(من المعيارية إلى الوصفية):

يمكن الحديث – اليوم- عن بلاغتين أساسيتين: بلاغة كلاسيكية تقليدية تتسم بطابعها المعياري التعليمي، وبلاغة جديدة علمية لسانية وحجاجية تعنى بوصف الخطاب البلاغي ، مع تبيان قواعده المضمرة، واستخلاص بنياته ودلالاته ووظائفه التداولية والحجاجية. وقد تفرعت عن البلاغة الجديدة مجموعة من الاتجاهات اهتمت بالبعد البلاغي بشكل من الأشكال. وهذه الاتجاهات هي:

١ ـ الاتجــاه اللسانـــي (بلاغة الصور والخطابات):

تأسست البلاغة الجديدة ذات الطابع اللساني ما بين سنوات الخمسين والستين من القرن العشرين، وتعنى بنظرية الأدب، ودراسة الصور البلاغية ، والبحث في أدبية النصوص والخطابات في ضوء الشعرية و البنيوية والسيميائية كما هو الحال مع دراسات كل من: رولان بارت (R.Barthes)، وجيرار جنيت(G.Genette)، وتزتيفان تودوروف (T.Todorov)، و أوزوالد دوكرو(O.Ducrot)، ورومان جاكبسون (R.Jakobson)، وجان مولينو (J.Molino)، وميشيل ريفاتير(M.Rifaterre)، وجان كوهن(J.Cohen)، وجماعة مو(Groupe μ)...

هذا، وتحتل الصور البلاغية مكانة هامة في الدراسات الأدبية والنقدية البنيوية والسيميائية؛ لأن الصورة هي جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية. كما أن الأدب فن تصويري يسخر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى. ولكن الأدب ليس هو الفن الوحيد الذي يستثمر الصورة في التعبير والتشكيل والبناء، بل تشاركه في ذلك مجموعة من الأجناس الأدبية والفنية كالرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والقصة الشذرية، والمسرح، والسينما، والتشكيل... ويعني هذا أن الصورة لم تعد حكرا على الأدب، بل لها نطاق رحب وواسع، ولم تعد تحتكم إلى مقاييس البلاغة التقليدية، سواء أكانت عربية أم غربية، بل تطورت هذه الصورة البلاغية ، وتوسعت مفاهيمها ، وتنوعت آلياتها الفنية والجمالية، وتعددت معاييرها الإنتاجية والجمالية والوصفية. ولم يتحقق ذلك إلا مع تطور العلوم والمعارف ، بما فيها الفلسفة، وعلم الجمال، والبلاغة، واللسانيات، والسيميوطيقا،

والشعرية، والمنطق، والتداوليات...والآتي، أن الصورة أصبحت قاسما مشتركا بين هذه الحقول المعرفية والعلمية؛ إذ يدرس كل تخصص الصورة في ضوء رؤية معينة، يفرضها منطق التخصص المعرفي، وتستوجبه آلياته المنهجية والتحليلية في الفهم والتوصيف والتفسير.

وهكذا، فقد ظهرت مجموعة من الدراسات اللسانية التي تحاول تصنيف الصور البلاغية في ضوء معايير منهجية محددة، وأيضا في ضوء مقولات تصنيفية، حيث صنفت الصور البلاغية في ضوء المعيار الصوتي أو الخطي، وصنفت صور أخرى في ضوء المورفيم (الزوائد واللواحق والمقاطع)، أو حسب طبيعة الكلمة أو المركب (Syntagme) أو التركيب(syntaxe). وصنفت أخرى حسب طبيعة الدلالة أو السياق التداولي. ومن جهة أخرى، نمطت هذه الصور حسب المحاور اللسانية، فهناك صور المحور الاستبدالي، مثل: صورة السخرية. وهناك أيضا صور المحور التأليفي، مثل: الاستعارة.

وهناك من يرتبها بطريقة أخرى أكثر تنظيما، مثل جان دوران (J.Durand) وجماعة لييج (جان دوبوا وآخرون)، حيث يتحدثون عن صور منطقية، مثل: صور الوصل والربط، وصور الحذف، وصور التعويض (تجمع بين الوصل والحذف)، وصور الاستبدال. ويقسم دوران هذه الصور كذلك إلى صور الهوية، وصور المشابهة، وصور الاختلاف، وصور التعارض. وهناك من يضيف إليها الصور المعقدة، والصور البسيطة، والصور الجزئية، والصور الكلية.

هذا، وتثبت جماعة لييج بأن الاستعارة في الحقيقة ليست سوى مجاز مرسل ثان[1]. وقد صنفت الصورة كذلك إلى صور الفكر، وصور الدلالة، وصور النطق والتعبير، وصور الأسلوب، وصور البناء والتأليف، وصور الكلمات، وتجتمع هذه الصور بشكل من الأشكال في النصوص الشعرية والسردية والحجاجية[٢]. كما ربط جان كوهن بلاغة النصوص والصور بالانزياح والخرق الدلالي والإيقاعي والمنطقي والفضائي والتركيبي...

ومن ناحية أخرى، يركز هذا الاتجاه اللساني على دراسة الوظيفة الشعرية كما عند رومان جاكبسون الذي يتحدث في مقاربته التواصلية الوظيفية عن ستة عناصر أساسية[٣]، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة.

---

(1) - Oswald Ducrot /Tzvetan Todorov: **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,** collection Points, édition du Seuil, 1972, p: 356.
(2) -Jean Dubois et autres : **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris, 1991, p : 214.
(3) – JAKOBSON, R**. Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

وللتوضيح أكثر، نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة، كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي... ويعني هذا أن اللغة ذات بعد لساني وظيفي، وأن لها ستة عناصر، وست وظائف: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية وتفسيرية. و هذه النظرية مثبتة في كتاب جاكبسون **(اللسانيات والشعرية)** الذي ألفه سنة ١٩٦٣م[1]، حيث انطلق من مسلمة جوهرية هي أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر أساسية، ولكل عنصر وظيفة ما. وقد تأثر جاكبسون في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال فرديناند دوسوسير Ferdinand. De Saussure، والفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين John L. Austin.

وعليه، فكثير من النصوص والخطابات والصور والمكالمات الهاتفية عبارة عن رسائل يرسلها المرسل إلى مرسل إليه، حيث يحول المتكلم رسالته إلى نسيج من الانفعالات والمشاعر والأحاسيس الذاتية، ويستخدم في ذلك ضمير المتكلم. ومن ثم، يتخذ المرسل بعدا ذاتيا قوامه التعبيرية الانفعالية. بمعنى أن الوظيفة الانفعالية التعبيرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل و الرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما و مواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. أما المرسل إليه، فهو المخاطب الذي توجه إليه رسائل المتكلم بضمير المخاطب بغية إقناعه أو التأثير عليه، أو إثارة انتباهه سلبا أو إيجابا. ومن هنا، فإن الوظيفة التأثيرية هي التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المرسل إليه، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية بامتياز، مادمت قائمة على الإقناع والتأثير.إذاً، يتحول الخطاب اللفظي أو غير اللفظي إلى رسالة ، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه ، فيساهمان في تحقيق التواصل المعرفي و الجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية ، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة. وتتجسد هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية عن طريق إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التأليفي، أو إسقاط محور الدلالة والمعجم على محور التركيب والنحو انزياحا أو معيارا. ويعني هذا أن الوظيفة الجمالية أو الشعرية هي التي

[1] -JAKOBSON, R. : (Linguistique et poétique), **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك و الانزياح المقصود بشكل من الأشكال.

كما تهدف الرسالة عبر وسيط القناة إلى الحفاظ على التكلم، وعدم انقطاعه: (آلو....آلو...هل تسمعني جيدا؟....). أي: تهدف وظيفة القناة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين.

وينضاف إلى ذلك، أن للغة وظيفة مرجعية، ترتكز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا، تعبر عنه تلك الرسالة. وهذه الوظيفة في الحقيقة موضوعية، لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر.... وثمة وظيفة أخرى مرتبطة باللغة تسمى الوظيفة الوصفية أو الوظيفة الميتالغوية القائمة على الشرح والوصف والتفسير والتأويل ، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها وشرحها وفهمها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.

ومن باب التنبيه، نحتكم ، هنا، إلى القيمة المهيمنة (La valeur dominante) كما حددها رومان جاكبسون، لأن نصا ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال . ومن هنا، تهيمن الوظيفة الجمالية الشعرية على الشعر الغنائي. في حين، تهيمن الوظيفة التأثيرية على الخطبة ، وتهيمن الوظيفة الميتالغوية على النقد الأدبي، وتغلب الوظيفة المرجعية على النصوص التاريخية، وتهيمن الوظيفة الانفعالية على النصوص الشعرية الرومانسية، وتغلب الوظيفة الحفاظية على المكالمات الهاتفية.

علاوة على هذا، فقد صنف رومان جاكبسون الصور البلاغية في قطبي الاستعارة والمجاز المرسل أو المشابهة والمجاورة، إذ وجد الشعر مرتبطا بالاستعارة. في حين، يتميز النثر بالمجاورة. بيد أن ميلر يعد النثر فنا استعاريا ، فقد كان جي هلس ميلر التفكيكي الأمريكي: " متأثرا إلى حد كبير بالنقد الظاهري كما في كتابه(الخيال والتكرار: سبع روايات إنجليزية)(١٩٨٢م). كما أنه كان مدينا لنظرية جاكبسون عن الاستعارة والكناية، بالرغم من أنه ، في الواقع، يفكك معارضة الاستعارة الأصلية عند جاكبسون (والتي هي بالضرورة شعرية)، وكذلك الكناية (التي هي أساسا واقعية). ويحاول ميلر أن يبرهن على أن الشعر يقرأ في

كثير من الأحيان كما لو كان واقعيا ، إذ يمكن أن تكون الكتابة الواقعية خيالا .ولكن انتقد الكثيرون ميلر بسبب تلميحه بأن اللغة لا يمكنها أبدا أن تشير إلى العالم الفعلي.[١]"

ويمكن أن نشير أيضا إلى أن الكثير من النصوص الروائية الشاعرية تتقاطع فيها صور المشابهة مع صور المجاورة. لكن يبقى الشعر هو المحظوظ بصور التشبيه والاستعارة. في حين ، يحظى السرد الأدبي بصور المجاورة ، سواء أكانت مجازا مرسلا أم مجازا عقليا أم كناية.

وفي هذا النطاق نفسه ، نجد جيرار جنيت يعنى كالآخرين بدراسة الصور البلاغية كما في مقاله **(البلاغة المقيدة أو المحدودة)**[٢] ، حيث يدرس فيها الصور البلاغية سيما الاستعارة و الكناية والمجاز المرسل ، وذلك في ضوء رؤية بلاغية جديدة.

٢ ـ الاتجاه الأسلوبي (البلاغة أسلوب):

تعرف الأسلوبية **(Stylistique)** بأنها دراسة الأسلوب دراسة علمية ، في مختلف تمثلاته اللسانية والبنيوية والسيميائية والهيرمونيطيقية [٣]. وتعد الأسلوبية أيضا فرعا حديثا من فروع اللسانيات إلى جانب الشعرية والسيميائيات والتداوليات. وتهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية. ويعني هذا أنها تختلف عن البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعليمي التي كانت تهتم بالكتابة والخلق والإبداع ، وتجويد الأسلوب بيانا ودلالة وسياقا وزخرفة ، وتقدم للكاتب الناشئ مجموعة من الوصفات الجاهزة في عملية الكتابة ، وتنميق الأسلوب بلاغة وفصاحة وتأثيرا. ومن هنا ، فإن الأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية. والآتي ، أنها تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبي وغير الأدبي ، مع جرد مواصفاته المتميزة ، وتحديد مميزاته الفردية ، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية ، وتبيان آثار كل ذلك على المتلقي أو القارئ ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ويعني هذا كله أن الأسلوبية تهتم بالأجناس الأدبية وصيغ تأليف النصوص ، والتركيز على الأساليب اللغوية الخاصة لدى مبدع ما ، وتدرس أيضا أنواع الأساليب التي يستثمرها الكاتب.

---

(١) ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة : د.باسل المساله ، دار التكوير للتأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م ، ص: ١٢٢- ١٢٣.

(2) - G.Genette :(La rhétorique restreinte) **Communications** , Année 1970 , Volume 16 , Numéro 16 , pp. 158-171.

(٣) تعني الهيرمونيطيقا الشرح والتفسير والتأويل.

هذا، وقد اشتقت الأسلوبية (Stylistique) في الثقافة الغربية من الكلمة اللاتينية (Stilus)، ومن الكلمة الإغريقية (Stylos)، ومن الكلمة الفرنسية أو الإنجليزية (Style). وتعني هذه المشتقات في دلالاتها الأصلية أداة الكتابة. وبعد ذلك، استخدمت الكلمة للدلالة على طريقة الكتابة أو فن الكتابة. ويعرف الأسلوب اصطلاحا بأنه" اختيار لغوي من بين بدائل متعددة، إذ إن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه، ويشي بشخصيته، ويشير إلى خواصه"[١]. كما تهتم الأسلوبية باللغة الأدبية، وتعنى بعطائها التعبيري[٢].

وعليه، فالأسلوبية هي مقاربة منهجية نظرية وتطبيقية، يمكن تمثلها في الحقل الأدبي والنقدي لمقاربة الظواهر الأسلوبية البارزة التي تميز المبدع، وتفرده عن الكتاب والمبدعين الآخرين.ومن جهة أخرى، تنكب الأسلوبية ، بصفة خاصة، على دراسة الأجناس الأدبية، وسبر أدبية النصوص والخطابات والمؤلفات، ودراسة الوظيفة الشعرية، والتمييز بين الأساليب حقيقة ومجازا، وتعيينا وتضمينا، مع رصد الأشكال والبنى الأدبية والسيميائية، واستكشاف بلاغة النص، وتحديد المستويات اللسانية للخطاب من: صوت، ومقطع، وكلمة، ودلالة، وتركيب، وسياق، ومقصدية، وربط كل ذلك بموهبة الفرد المبدع، أو العمل على دراسة الأسلوب في ضوء المعطيات النفسية أو الاجتماعية.

ومن الأكيد أن موضوع الأسلوبية هو الأسلوب بصفة عامة، إلا أن الأسلوبية تطرح مواضيع أخرى للتداول والمناقشة والتحليل والدراسة. ومن بينها: موضوع الكتابة والصياغة، وموضوع التلفظ، وثنائية التعيين والتضمين، و ثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية الاتساق والانسجام، وقضية الانزياح، وقضية المسافة الجمالية في علاقتها بتخييب أفق الانتظار، وقضية التجنيس الأدبي في ضوء المعايير الأسلوبية والشكلية، والاهتمام بأدبية النص الأدبي، ودراسة الوظيفة الشعرية، ورصد الصور البلاغية، ودراسة نظرية أفعال الكلام، والعناية بثنائية اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول...

هذا، ومن يتتبع تاريخ الأسلوبية الغربية، فسيجدها قد مرت بمراحل عدة: مرحلة أسلوبية المؤلف أو الكاتب، مصداقا لما قاله بوفون: "الأسلوب هو الرجل نفسه"؛ ومرحلة أسلوبية النص التي تبلورت مع الأسلوبية البنيوية والسيميائية؛ ومرحلة أسلوبية القارئ مع ميشيل ريفاتير(M.Rifaterre). ويمكن الحديث –اليوم– عن أسلوبية السياق والمقام مع نظرية أفعال الكلام وتصورات التداوليين.

---

[١] د.صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، ص: ٨٩.

[٢] بيير غيرو: **الأسلوبية،** ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ص: ١٧.

هذا، وقد ظهرت الأسلوبية - تاريخيا - في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على أنقاض البلاغة التقليدية التي استنفدت إمكانياتها التعليمية، فتحجرت مقاييسها المعيارية. ثم، أصبحت آفاقها المستقبلية مسدودة. لذلك، أعلن كثير من الدارسين موتها، كما فعل مؤخرا الناقد السعودي عبد الله الغذامي في كتابه (**النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية الغربية**)[١].

هذا، وقد نشأت الأسلوبية، باعتبارها بلاغة علمية جديدة، في أحضان الشكلانية الروسية والنقد الجديد، فاستلهمت تصورات الشعرية (Poétique)، ثم تمثلت مفاهيم اللسانيات بمختلف مدارسها، ثم استفادت مؤخرا من النظريات التداولية. وقد انتشرت الأسلوبية في مختلف الدول الغربية، كفرنسا، وروسيا، وألمانيا، وإيطاليا، وبريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية... وبعد ذلك، انتقلت الأسلوبية الغربية إلى الدول العربية عن طريق الترجمة، والمثاقفة ، والدرس الجامعي. وإن كان للعرب القدامى في الحقيقة أسلوبية متميزة أصيلة، قد سبقت بقرون كثيرة الأسلوبية الغربية، إلا أن الأسلوبية العربية الحديثة والمعاصرة تتسم بالنزعة التوفيقية بين الأسلوبية التراثية والأسلوبية الغربية المعاصرة.

وهكذا، يتبين لنا بأن الأسلوبية قد ارتبطت بالتفكير حول الأسلوب، وإن كان هذا التفكير قد بدأ منذ القرن السابع عشر الميلادي، حيث ظهر النقد الأسلوبي الذي يعنى بعملية الكتابة الجيدة بدراسة المؤلفات الكلاسيكية في ضوء تصورات معيارية وتعليمية. ومن جهة أخرى، فلقد اقترنت الأسلوبية، في الفترة نفسها، بقولة بوفون(Buffon): "**الأسلوب هو الكاتب نفسه**". ويعني هذا أن المبدع لابد أن يتميز في كتاباته الإبداعية والوصفية بأسلوب شخصي أصيل، يكون علامة دالة عليه[٢]. ومن هنا، يتأكد لنا بأن الأسلوبية قد ظهرت قبل ظهور اللسانيات الحديثة من ناحية أولى، و تبلورت مع موت البلاغة المعيارية من ناحية ثانية، لتتحول في سنوات السبعين من القرن الماضي إلى بلاغة جديدة أو أسلوبية جديدة من ناحية ثالثة.

وعلى العموم، يمكن تحديد مجموعة من المراحل التي مرت بها الأسلوبية الغربية هي: مرحلة المؤلف، ومرحلة النص، ومرحلة القارئ، ومرحلة السياق التداولي.

---

[١] د.عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

[2] Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov **: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** ,p :101.

٣ ـ الاتجـاه الحجاجي (البلاغة حجاج وإقناع):

يهتم شايم بيرلمان (Chaïm Perelman) وأولبريخت تيتيكا(Lucie Olbrechts-Tyteca) بالبلاغة الجديدة، ويربطها بالحجاج والإقناع، متأثرا في ذلك بالفيلسوف اليوناني أرسطو. ومن ثم، لايرى بيرلمان أي فرق بين البلاغة والحجاج مادام هدفهما واحداً هو الإقناع والتأثير على حد سواء. وأكثر من ذلك، فالبلاغة حجاجية بامتياز. ويعني هذا أن الصور البلاغية والمحسنات البديعية ذات وظيفة حجاجية ليس إلا. ومن ثم، يقترن اسم بيرلمان بالبلاغة الحجاجية. ومن أهم الكتب التي تعبر عن توجهاته البلاغية الجديدة كتابه (مختصر البلاغة) الذي ألفه بشراكة مع أولبريخت تيتيكا[1].

هذا، وقد اهتم بيرلمان بالخصوص بالخطاب أو ما يسمى عند أرسطو باللوغوس. وفي الوقت نفسه، كان يعنى بالإيتوس (القيم الفضلى) والباتوس (الأهواء والانفعالات) على حد سواء. ويعني هذا أنه قد ركز على ثلاثة مرتكزات أساسية في الخطاب البلاغي، هي: اللغة (اللوغوس)، والمرسل(الإيتوس)، والمرسل إليه (الباتوس).

هذا، وقد اهتم بيرلمان مع تتيكا في كتابه (**المختصر في الحجاج**) بتاريخ البلاغة في ضوء بعدها الحجاجي. ويعني هذا أن بيرلمان قد أسس بلاغة جديدة هي بلاغة الحجاج. وقد انتشرت نظريته بشكل كبير في سنوات السبعين من القرن العشرين. ومن ثم، فقد بنى بيرلمان البلاغة المعاصرة على أسس حجاجية ومنطقية وفلسفية محضة، متأثرا في ذلك بأرسطو صاحب كتاب (**الريطوريقا/ البلاغة**). ويعني هذا أن بيرلمان قد تمثل المنهج الأرسطي في التعامل مع البلاغة في ضوء رؤية حجاجية إقناعية، مبتعدا عن تصورات أفلاطون الجدلية. وإن كانت البلاغة عند بيرلمان تطرح أكثر ما يطرحه أرسطو في كتابه (الريطوريقا). وينضاف إلى هذا، أن بيرلمان قد جدد البلاغة الغربية المعاصرة في ضوء آراء أرسطو ، مع إضافة تصورات حجاجية جديدة. أي: إن بيرلمان قد انطلق من أفكار أرسطو حول البلاغة شرحا وتوسيعا ومناقشة وتمطيطا. والآتي، أن بيرلمان يوجز فكرته حول البلاغة بأنها بمثابة برهنة استدلالية أو فلسفة عقلانية للتميز بين الأفكار القيمة وغير القيمة ، وفرز الحجج الصائبة من الخاطئة. علاوة على ذلك، فإن أهمية نظريته الحجاجية تكمن في تبيان طبيعة العلاقة الكائنة بين البلاغة والمخاطب، سواء أكان فردا أم جماعة، إن تأثيرا وإن إقناعا. والغرض من ذلك كله هو كشف الزيف والوهم والمحتمل، والدفاع عن الحقيقة الصادقة.

---

[1] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca **: Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique**, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

ومن جهة أخرى، اهتم بيرلمان بالمرسل أو الخطيب الذي يستعمل اللوغوس للتأثير على المخاطب، لكن بيرلمان يرى أنه ليس من الضروري أن يخضع المتكلم المخاطب لرغباته وأهوائه وقناعاته، فيجعله يقتنع بخلاصة أفكاره، بل لابد أن يعلم بأنه إنسان حر ، عليه أن يستخدم عقله وحججه لتقويم الأفكار المقدمة له، ولو كانت تعارض بشكل من الأشكال أفكار المتكلم جملة وتفصيلا. ويعني هذا أن بيرلمان يؤمن بحرية الإقتناع والحجاج. فليس هناك إكراه أو جبر في عملية الإقناع والتأثير. فالمخاطب حر على مستوى الاقتناع أو عدم الاقتناع. والجديد في طرح بيرلمان أن البلاغة الكلاسيكية بلاغة تعليمية ومعيارية وخطابية ومنطقية مطالبة بإقناع المتلقي بصحة أفكار المتكلم ترغيبا وترهيبا. لكن بيرلمان يرفض هذا التصور الجبري. ويرى أن البلاغة الجديدة تهدف إلى إقناع الآخرين بصحة أفكار المحاجج أو عدم الاقتناع بها ، إذا كانت لاتتلاءم مع تصوراته ورغباته ورؤاه وقناعاته الذهنية والفلسفية.

وعلى العموم، ينبني تصور بيرلمان الحجاجي على تلك العلاقة التي تجمع بين المتكلم والمرسل إليه ، وإن كان جديد بيرلمان هو التركيز على المخاطب ضمن رؤية استهوائية إقناعية وتأثيرية. بمعنى أنه ربط الحجاج بالمخاطب أكثر مما ربطه بالمتكلم واللوغوس. ومن ثم، فالبلاغة الحجاجية هي بلاغة غير شكلية (بلاغة ذاتية) مقارنة بالمنطق الصوري(بلاغة موضوعية). ومن ثم، أصبحت البلاغة الحجاجية حاضرة في المجتمعات السيميائية والديمقراطية، وأصبحت أداة مهمة لبناء المعرفة وفهم عمليات الإقناع والتأثير.

وإذا كان كثير من الدارسين ، مثل: رولان بارت وجماعة مو، قد فشلوا حينما بحثوا عن آليات البلاغة القديمة من أجل إغناء السيميولوجيا، فإن بيرلمان قد نجح في ذلك كل النجاح، حينما بنى بلاغة حجاجية تهدف إلى الحكم على الحجج والأفكار والقيم في ضوء فلسفة عقلانية، بعيدا عن قواعد المنطق الجافة.

ويعني هذا أن الفكر الإنساني ليس دائما برهانيا واستدلاليا. فقد نجد أفكارا غير منطقية، ولكنها تحمل في طياتها ما هو حجاجي، كما هو حال الجمالي أوالفني الذي يقوم على وظائف حجاجية بامتياز. ويعني هذا أن حجاجية بيرلمان ذاتية ومتغيرة، مادامت تركز على الذوات على عكس حجاجية بيرس (Peirce) ، فهي منطقية وفلسفية تتعامل بموضوعية مع العلامات والرموز والإشارات والأيقونات التي تتخذ طابعا ثابتا. ومن ثم، يهتم بيرلمان بالعلاقات اللغوية التي تكون بين المرسل والمتلقي من خلال مراعاة القصد والمقام والسياق ، سواء أكان سياقا داخليا أم خارجيا.

وإذا كانت الدراسات البلاغية السابقة (دومارسيه، وفونتانيي، ورولان بارت، ورومان جاكبسون، وجماعة مو) قد تعاملت مع البلاغة من زاوية نحوية أو لسانية بنيوية من خلال دراسة الصور دراسة معيارية أو وصفية، فإن بيرلمان قد درس البلاغة في ضوء رؤية حجاجية محضة، من خلال التركيز على مكونات

بلاغية ثلاثة : اللوغوس(اللغة) والإيتوس (القيم) والباتوس(الأهواء)، وقد بين بيرلمان بأن الصور البيانية هي ذات وظيفة حجاجية . والآتي، أن البلاغة قد غدت – اليوم- علم الخطاب بامتياز.

وعليه، ينظر بيرلمان إلى الحجاج من وجهة بلاغية ، مركزاً على المخاطب واللغة التي يستخدمها المتكلم لإقناع المتلقي نحويا ومعجميا، بغية الوصول إلى الحقيقية عبر البرهنة والاستدلال، سواء اقتنع بذلك المتلقي أم لم يقتنع. ومن ثم، تسعى البلاغة الحجاجية عند بيرلمان إلى استكشاف آليات الحجاج عبر التوقف عند الدعوى والأفكار المعارضة، واستخدام الأدلة والبراهين والحجج ، والإشارة إلى الأفكار المشتركة التي يتفق فيها المرسل والخطيب، واستحضار الخطاطات الحجاجية، واستعراض عمليات الاستنباط والاستقراء وخطوات الإقناع والتأثير على حد سواء. وقد اختار بيرلمان الخطاب القضائي أو الاستشاري نموذجا دراسيا للتطبيق، باستعراض مختلف الحجج والحجج المضادة والتجارب التي تطرح في هذا النوع من الحجاج الذي يهدف إلى ممارسة التأثير الذاتي والإقناع الموضوعي..

وخلاصة القول، لايمكن الحديث عن بلاغة تقليدية نظرية عند بيرلمان، كماهي عند شيشرون (Cicéron) أو كينتيليان(Quintilien)، بل هي بلاغة حجاجية تداولية تطبيقية، تستنمد آلياتها التطبيقية من المنطق القضائي أو الاستشاري، مع تخليصها من طابعها اللفظي أو اللغوي. ومن ثم، يمكن القول بأن حجاجية بيرلمان رمز للحرية.أي: حرية التعبير، واحترام الحق، وتمثل العقلانية القضائية، والسعي الدائم نحو إثبات الحقيقية. ومن ثم، فالبلاغة الحجاجية ليست فقط مجرد آليات إجرائية لإقناع الآخرين، وإفحام الخصوم ، بل هي طريقة فضلى نسلكها من أجل الوصول إلى الحقيقة الثابتة الصادقة.

وأخيرا، إذا كان ديكاريت يرى أن العقل أو المنطق هو المسلك الحقيقي لاكتشاف الحقيقة الثابتة الصادقة واليقين البديهي ، فإن بيرلمان يرى بأن البلاغة الجديدة ذات التوجه الحجاجي هي السبيل لتحصيل الحقيقة المثلى.

٤ ــ الاتجــاه السيميائي (البلاغة في خدمة السيمياء):

يعتبر رولان بارت R.Barthes خير من يمثل هذا الاتجاه ، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة الدالة، فجميع الأنساق والوقائع تدل، فهناك من يدل بواسطة اللغة، وهناك من يدل بدون اللغة السننية، بيد أن لها لغة دلالية خاصة بها. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية والبلاغية على الوقائع غير اللفظية . أي: أنظمة السيميوطيقا غير اللسانية لبناء الطرح

الدلالي. ومن هنا، فقد انتقد بارت في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في قلب السيميولوجيا ، مبينا أن اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا، من علم الدلائل(السيميولوجيا)، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات.[١]

ومن هنا، فقد تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية، حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة، حيث إن كل: " المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات.غير أنه ماكان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة، ولولا امتزاجها باللغة. فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة؛ بحيث إن إدراك ماتدل عليه مادة ما يعني اللجوء، قدريا، إلى تقطيع اللغة؛ فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة."[٢]

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى بارت، فقد حصرها في كتابه(عناصر السيميولوجيا) في الثنائيات البنيوية التالية: ثنائية الدال والمدلول، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية اللسان والكلام، وثنائية المحور الاستبدالي والمحور التركيبي. وقد حاول بارت بواسطة هذه الثنائيات اللسانية مقاربة الظواهر السيميولوجية، كأنظمة الموضة ، والأساطير، والطبخ، والأزياء، والصور، والإشهار، والنصوص الأدبية ، والعمارة، إلخ...

وأخيرا، يمكن للمقاربة النصية والخطابية في بعدها السيميوطيقي أن تستعين بثنائيات بارت اللسانية والبلاغية بغية البحث عن دلالة الأنساق اللفظية وغير اللفظية في الأنشطة البشرية والنصوص الإبداعية الأدبية والفنية.

ويعني كل هذا أن رولان بارت من الدارسين الغربيين الأوائل الذين سارعوا إلى تطبيق البلاغة، وخاصة ثنائية التقرير والإيحاء، على الأنظمة السيميولوجية غير اللفظية، مثل: الموضة ، والطبخ، والإشهار، والأزياء، والصور، والموضة... بل يعد من أهم الدارسين للصورة الإشهارية في الغرب على

---

[١] عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.، ص: ٩٦؛

[٢] د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، ص: ٧٤؛

المستوى السيميائي والبلاغي سيما في دراسته (بلاغة الصورة الإشهارية)[١]. وقد ارتأى أن دراسة الصورة تستوجب التركيز على دراسة الرسالة اللغوية، والصورة التقريرية، وبلاغة الصورة[٢]. وقد خصص الإشهار بدراسات قيمة كما في كتابه (عناصر السيميولوجيا)[٣]، وكتاب(المغامرة السيميولوجية)[٤]...

ومن المعلوم أن الصورة الإشهارية خطاب استهوائي وإيحائي وإقناعي يتألف من ثلاثة خطابات أساسية: الخطاب اللغوي اللساني، والخطاب البصري الأيقوني، والخطاب الموسيقي الإيقاعي. ويتضمن أيضا ثنائية : الدال والمدلول ، ويتكون كذلك من ثلاثة عناصر تواصلية: العنصر الأول هو المرسل (الدولة، والأفراد المنتجون، والشركات والمقاولات الإنتاجية، والمؤسسات المروجة اقتصاديا وخدماتيا...)، والعنصر الثاني هو الرسالة الإشهارية التي تتكون من الدال والمدلول، والعنصر الثالث هو المتلقي أو الجمهور.

علاوة على ذلك، تتضمن الرسالة الإشهارية ثنائية التعيين والتضمين، أو ثنائية التقرير والإيحاء. أي: إن هناك رسالتين متداخلتين ومتقاطعتين: رسالة تقريرية حرفية إخبارية في مقابل رسالة تضمينية وإيحائية. ويعني هذا أن هناك رسالة مدركة سطحيا ورسالة مقصدية مبطنة. وإذا أخذنا على سبيل المثال: "**جبنة البقرة الضاحكة" (La vache qui rit)**، فإنها تحتوي على مدلولين أو رسالتين : الرسالة الأولى سطحية إخبارية تقريرية تعتمد على الاستعارة والتشخيص البلاغي ، تبين لنا بأن الجبنة الحيوانية أساس تغذية صحية متكاملة . بيد أن الرسالة الثانية تحمل مدلولا ثاويا وعميقا تؤشر على مقصدية إيحائية تتمثل في جودة المنتوج المعلن عنه، وأنه من الأفضل شراؤه ، واقتناؤه، واستهلاكه. أي: تقول لنا الرسالة الإشهارية الإيحائية: "**أيها المستهلكون جميعا: اشتروا البضاعة، فإنها رائعة وجيدة**".

وتصاغ الصورة الإشهارية بطرائق أسلوبية عديدة ومتنوعة كالتشبيه، والاستعارة ، والتشخيص، والأيقون، والمجاز، والكناية،والرمز، والأسطورة، والسجع، والتورية، والجناس، والطباق، والمقابلة، والتكرار، والتوازي، بالإضافة إلى تقطيع الجمل نبرا وتصويتا وإيقاعا وتنغيما ولحنا... ويتضح لنا بأن

---

(١) انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر،مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، ص: ٢٩ وما بعدها.

(٢) قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م، ص: ٣٩؛

(٣) رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

(٤) انظر: رولان بارت: **نفسه**، ص: ٢٩ وما بعدها.

الرسالة الأولى في الصورة الإشهارية بكاملها " تكون دال الرسالة الثانية. لذلك، يقال: إن الرسالة الثانية توحي بالأولى. نكون، في هذه الحالة، إذاً، بصدد بنية رسائل : إن الرسالة الأولى، والمكونة من اجتماع دوال ومدلولات، تغدو مجرد دال للرسالة الثانية، وفق عملية تقليص؛ بما أن عنصرا واحدا من الرسالة الثانية (دالها) يسع الرسالة الأولى بكاملها."[١]

هذا، وإذا كانت رسالة الإشهار الأولى صريحة، فإن رسالته الثانية إيحائية. ومن ثم، تتسم الصورة الإشهارية بعدة سمات ومكونات كالنفعية، والمجانية، والحدة الإلزامية، والتأرجح بين التصريح والإيحاء، وتشغيل بلاغة اللسان والصورة، والتركيز على المقصدية الإقناعية والتأثيرية، علاوة على خاصية الدعاية والإعلان، وخاصية التحفيز، والتشديد المضاعف على الرسالة... وكل هذا من أجل تحقيق تواصل بين القارئ والموضوعات البشرية الكبرى، بغية تحقيق المتعة واللذة، وبناء عوالم حلمية ممكنة على أساس التحفيز والتملك والاقتناء والاستهلاك.[٢]

والآتي، أنه لا يمكن للصورة الإشهارية أن تحقق النجاح إلا بتجويد الصورة ، والتوفيق بين الدلالة التقريرية التصريحية والدلالة المقصدية الإيحائية. وفي هذا الصدد ، يقول رولان بارت: " إن الرسالة التقريرية ... هي التي تتحمل، إذا جاز لي القول، المسؤولية الإنسانية عن الإشهار: إن كانت جيدة نجح الإشهار، وإن كانت رديئة فشل. ولكن ما معنى أن تكون رسالة إشهارية ما جيدة أو رديئة؟ إن القول بفعالية شعار ما، ليس معناه تقديم جواب، لأن سبل هذه الفعالية تبقى غير أكيدة: يمكن لشعار ما أن يغري دون أن يقنع، لكن يمكنه، مع ذلك، أن يدفع إلى الشراء عن طريق هذا الإغراء وحده. ويمكننا القول، مستندين إلى الصعيد اللغوي للرسالة، إن الرسالة الإشهارية الجيدة هي تلك التي توجز في ذاتها بلاغة غنية جيدة، وتطرق بدقة ، وبكلمة واحدة في الغالب، الموضوعات الحلمية الكبرى للبشرية ، محدثة ذلك التوسيع الكبير للصور الذي يميز الشعر نفسه. وبعبارة أخرى، تكون معايير اللغة الإشهارية هي نفس معايير الشعر: صور بلاغية، واستعارات، وتلاعب بالكلمات. كل هذه الأدلة المذكورة، وهي أدلة مضاعفة، توسع من مجال اللغة ليشمل مدلولات مستترة، بل إنها لتمنح، بذلك الإنسان الذي يتلقاها، القدرة على خوض تجربة كلية. وبكلمة واحدة، بقدر ما تكون العبارة الإشهارية مزدوجة بقدر ما تكون متعددة، فإنها تنجز وظيفتها بصورة أفضل كرسالة إيحائية."[٣]

---

[١] انظر: رولان بارت: نفسه، ص: ٣٠ .

[٢] رولان بارت: نفسه، ص: ٣٣ .

[٣] رولان بارت: نفسه، ص: ٣٣- ٣٤ .

هذه هي أهم المكونات الأساسية التي تنبني عليها الصورة الإشهارية سيميائيا وبلاغيا، فضلا عن مكونات تداولية كالمرسل، والرسالة، والمتلقي، والقناة ، واللغة ، والمرجع، والأيقون. ولكل عنصر وظيفة معينة كالوظيفة التعبيرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الأيقونية.

وما يلاحظ على الصورة الإشهارية بالخصوص أنها صورة سيميائية خادعة، وعلامة لسانية مضللة للمتلقي بسبب اعتمادها على خطاب التضمين والإيحاء، وتجاوز التعيين، والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة، والخضوع للمتطلبات الإيديولوجية وشروط البرجماتية الاقتصادية. ويستوجب هذا من المتقبل أن يكون واعيا ومتنورا قادرا على النقد، وممارسة السؤال، وقراءة الرسائل الثاوية والعميقة، وتفكيك لغة الصورة جيدا، وتشريحها سطحا وعمقا. كما تحمل الصورة الإشهارية بطبيعة الحال نوايا المرسل، وتقدم رؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير على القارئ ، وإقناعه، واستهوائه. وقد صدق روبير كيران Robert Guerin حينما قال: " إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار".[١]

وتساهم الصورة الإشهارية كذلك بكل دوالها ومدلولاتها الإيحائية في استلاب الإنسان المتلقي، وتحويله إلى آلة استهلاكية مستقبلة ليس إلا.

وإلى جانب رولان بارت، يمكن الحديث عن بلاغي آخر هو جان ماري كلانكينبرج[٢] الذي يعتبر من أهم الدارسين الذين حاولوا الربط بين السيميوطيقا والبلاغة، وإيجاد علاقات وأوجه التقارب والتشابه بينهما تصورا ومنهجا وتطبيقا، إلى جانب جماعة مو (Groupe µ) التي كرست كل جهودها النظرية والتطبيقية لخدمة الشعرية أو البويطيقا (Poétique) ، سواء أكنت شعرية لسانية أم بصرية. ومن ثم، تشكل البلاغة جزءا إبداعيا من النظام السيميوطيقي الدلالي والاجتماعي والسياقي والمعرفي. بمعنى أن البلاغة تشكل المولد الديناميكي للوحدات الكلامية والإبداعية أداء وإنجازا وسياقا. في حين، تشكل السيميوطيقا الجهاز الوصفي الثابت الذي يعمل على رصد العلاقات البنائية، ويبحث عن المضمرات التوليدية التي تتحكم في إنتاج الخطابات سطحا وتمظهرا.

---

(١) فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠م، ص: ١١٤.

(2) Klinkenberg, J-M. M : **Précis de sémiotique générale**. Bruxelles : De Boeck.1996.

وإذا كانت السيميوطيقا تهتم بالجانب المعرفي الثابت من اللغة، فإن البلاغة تهتم بالجانب الإنجازي والأدائي من الكلام. بمعنى أن البلاغة ذات طابع أدائي وتداولي وسياقي في ارتباطها بالمجتمع، وتتلون في مقاصدها بتنوع السياقات المرجعية والإحالية. وما أحوج السيميوطيقا اليوم إلى الانفتاح على البعد المرجعي والسياقي! و قد ألح على ذلك بول ريكور كثيرا حينما دعا إلى الجمع بين الفهم والتفسير والتأويل، مع استحضار الذات والواقع والمقصدية السياقية !

ومن المعروف أيضا أن شارل موريس كان سباقا إلى طرح البعد التداولي، حينما حصر المنهجية السيميوطيقية في مستويات ثلاثة: المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي. بمعنى أن العلامات السيميائية لا تتخذ بعدها الدلالي إلا في انتظامها داخل بنيات تركيبية ودلالية وسياقية. وقد اشتغلت جماعة مو كثيرا على هذه التصورات من خلال الجمع بين هذه المستويات المنهجية ، والانفتاح على اللسانيات اللغوية والبصرية، ودراسة علاقة النص بالصورة الأيقونية والتشكيلية [1]. وهذا ما دفع جان ماري كلانكينبرج إلى تمثل المقاربة البلاغية في دراسة الصور التشكيلية والصور الأيقونية في كثير من دراساته اللسانية والسيميائية لاسيما دراساته التي حلل فيها علاقة الصورة بالنص الأدبي. أي: لقد اهتم جان ماري بإبراز العلاقات الموجودة بين البلاغة والسيميوطيقا، وذلك بعد إنجاز العديد من الأبحاث الفردية والجماعية مع جماعة مو لمدة أربعين سنة. ومن جهة أخرى، فقد انشغل جان ماري كلانكينبرج كثيرا بالمفاهيم اللسانية، وخاصة المفاهيم السوسيرية منها، كالدال والمدلول، واللغة والكلام، واللسانيات والسيميائيات، والمستوى التأليفي والمستوى الاستبدالي، وثنائية السانكرونية والدياكرونية، وثنائية التضمين والتعيين، أو التقرير والإيحائية، وثنائية الشكل والمضمون. كما اهتم كذلك بالخطاب في أبعاده المنهجية ومستوياته اللسانية: الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والتداولية، والبلاغية، ودراسة البلاغة عن طريق التركيز على الصور البيانية، والمحسنات البديعية، والحجاج التأثيري والإقناعي.

وهكذا، يرى جان ماري كلانكينبرج أن البلاغة فن الكلام، وليس فن اللغة. ويعني هذا أن السيميوطيقا مرتبطة باللغة. في حين، ترتبط البلاغة بالكلام والبعد الإنجازي التداولي البراجماتي. ويعني هذا أن البلاغة شقيقة البراجماتية بشكل وثيق، مادامتا قائمتين على الكلام والإنجاز والأداء وأفعال الكلام. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن البلاغة نظام إبداعي ديناميكي تداولي، بينما السيميوطيقا نظام وصفي ثابت، يهتم بوصف الأنظمة اللسانية وغير اللسانية وصفا وتقعيدا وتنظيرا بغية البحث عن الأنظمة

---

[1] Groupe µ **: Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image.** Paris : Seuil.1992

الثابتة المضمرة التي تتحكم في توليد الدلالة والبعد التواصلي. ومن ثم، فالبلاغة مقاربة اجتماعية ومقامية تنبني على نظرية الأفعال الكلامية في سياقها الحواري والإنجازي. والآتي، أن البلاغة ترتبط بالتحولات المجازية والإيحائية، وترصد مجمل الانزياحات الصوتية والبصرية والدلالية والتركيبية والإيقاعية من خلال انتهاكها للمعايير المألوفة والمتداولة. أما عن السبب وراء اهتمام جان ماري كلانكينبرج بالبلاغة والسيميوطيقا فهو انتماؤه إلى جماعة مو التي اهتمت خصوصا بآليات الشعرية أو البويطيقا ، حيث ركزت كثيرا على الصور البلاغية والحجاج من خلال الاستعانة بالبنيوية واللسانيات والسيميائيات، مع الاستفادة من أفكار فرديناند دوسوسير، وبيرس، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وكريماص، وأمبرطو إيكو...

وقد اهتمت جماعة مو بالبلاغة العامة بواسطة الانفتاح على مجموعة من المقاربات المتعددة الاختصاصات: اللسانيات، وسوسيولوجيا الثقافة، والفلسفة، والبيوكيمياء، وعلم الجمال، وتاريخ السينما... كما اعتنت بدراسة الصور البلاغية المختلفة داخل نصوص لغوية معينة، وخطابات بصرية مختلفة ، وذلك في ضوء رؤية معرفية نسقية، ومنهجية سياقية تداولية تنبني على تجريد الأنظمة الخطابية، واستكشاف التفاعلات السياقية البراجماتية، مع الاهتمام بالصورة الأيقونية والتشكيلية الثابتة أو الصورة السينمائية المتحركة. ويعني هذا كله أن جماعة مو هدفها الرئيس هو تأسيس سيميوطيقا بلاغية عامة وخاصة بغية معرفة أنظمة اللغة والكلام معرفيا وسياقيا.

وينضاف إلى ذلك، أن جان ماري كلانكينبرج من أهم المؤسسين للسيميوطيقا البصرية أو البلاغة المرئية التي تعد جزءا من السيميوطيقا العامة ، وهي سيميائية تهتم بدلالة الصورة، مع رصد بعدها التواصلي والسياقي والوظيفي. ومن ثم، فهو يدرس الصور البصرية ونصوصها الموازية والمجاورة من خلال التشديد المنهجي على البعد المعرفي والبعد التداولي. وقد اعتمد جان ماري كلانكينبرج في ذلك على رولان بارت الذي أعد دراسة قيمة تحت عنوان (بلاغة الصورة) سنة ١٩٦٤م. وتعد هذه الدراسة رائدة من نوعها في مجال السيميوطيقا البصرية، مستعملا في ذلك ثنائية التضمين والتعيين، لاسيما في دراسته للصور الإشهارية والتشكيلية والأيقونية على حد سواء. ونستحضر من بين هذه الدراسات السيميائية التطبيقية دراسته التحليلية المشهورة للصورة الإشهارية المتعلقة بعجائن بانزاني (Panzani). وبالتالي ، لم تتحقق سميأة الصور البصرية والمرئية بطريقة علمية، وتصنيفها بطريقة تجريبية، إلا مع الباحث السيميائي أبراهام مول(Abraham Moles) سنة ١٩٧٨م. وبهذا، يكون رولان بارت وأبراهام مول وأعضاء جماعة مو من المؤسسين الفعليين للسيميوطيقا البصرية أو المرئية ذات الطابع البلاغي. وقد ساهم جان ماري كلانكينبرج ، ضمن دراساته السيميائية والبلاغية التي خصصها للصورة والأيقون والكتابة الخطية ، في بلورة سيميوطيقا

بصرية أو بلاغة مرئية متميزة، ترصد التفاعلات الموجودة بين النص والصورة، من خلال الاعتماد على اللسانيات والبلاغة والسيميوطيقا بغية تفسير ماهو بصري وأيقوني وتشكيلي وإشهاري.

٥ ـ الاتجاه التداولي (البلاغة أفعال كلامية واستلزام حواري):

لقد ربط الاتجاه التداولي البلاغة الجديدة بأفعال الكلام تقريرا وإنجازا،

فالنص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف إلى تغيير وضع المتلقي عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية: افعل ولا تفعل[١]. ويعني هذا أن الخطاب أو النص الأدبي، وذلك في مفهوم التداوليات التحليلية التي ظهرت في سنوات الخمسين من القرن العشرين مع أوستين، كما في كتابه(**نظرية أفعال الكلام**)(١٩٦٢م)[٢]، وسورل في كتابه(**أفعال اللغة**) (١٩٦٩م)[٣]، عبارة عن أفعال كلامية تتجاوز الأقوال والملفوظات إلى الفعل الإنجازي والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على ثلاثة عناصر رئيسة، وهي: أولا، فعل القول ويراد به إطلاق ألفاظ في جمل مفيدة سليمة التركيب، وذات دلالة، تحمل في طياتها حمولات قضوية وإخبارية. وبالتالي، تشتمل على مستوى صوتي وتركيبي ودلالي، مثل: "**أشكرك ياعلي**". وثانيا، الفعل المتضمن في القول، وهو الفعل الإنجازي الذي يحدد الغرض المقصود بالقول، كصيغة الأمر في هذه الجملة: " **انتظري اللحن الجديد**". وثالثا، الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عن القول من آثار لدى المخاطب إثر فعل القول، كإقناع المخاطب، وحثه، وإرشاده، وتوجيهه، أو تضليله ...وتحضر هذه المستويات الثلاثة للفعل الكلامي جميعها في الوقت ذاته، و بدرجة متفاوتة، وهي التي تجعل هذا الفعل الكلامي كاملا.

وعلاوة على ذلك، يميز أوستين بين الجمل الخبرية والجمل الإنجازية، وتتنوع هذه الأقوال الإنجازية إلى أقوال ظاهرة وأقوال مضمرة. فالأقوال الإنجازية قد تكون لها قوة حرفية، مثل: الاستفهام، والتمني، والأمر... وقد تكون لها قوة إنجازية حوارية وسياقية، مثل: الالتماس، والإرشاد، والتهديد، والتحسر، ...

ويعني هذا كله أن الفعل الكلامي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: فعل القول، والفعل المتضمن في القول،

[1] - Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armond Colin, 1980, p:181.

[2] - J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**, Editions du seuil, Paris, 1970.

[3] - John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, savoir Herman, Paris, 1972.

والفعل الناتج عن القول، وقد لايدل الفعل المتضمن في القول على دلالته المباشرة، بل يفيد معنى إنجازيا آخر غير مباشر يحدده سياق القول. بتعبير آخر، للجملة الواحدة ثلاثة مستويات: محتواها القضوي وهو مجموع معاني مفرداتها، والقوة الإنجازية الحرفية وهي قوة مدركة مقاليا، والقوة الإنجازية المستلزمة وهي التي تدرك مقاميا. ويعني هذا أن أوستين يربط الأقوال بالأفعال، والمقال بالمقام. فأن نقول كلاما، يعني أننا ننجز فعلا. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على فعل القول (قول شيء ما) الذي يتخذ مظهرا صوتيا وتركيبيا ودلاليا، والفعل المتضمن في القول (إنجاز فعل معين ضمن قول ما)، وقد يكون فعلا مباشرا أو غير مباشر، والفعل الناتج عن القول(الآثار المترتبة عن قول شيء ما). ويتميز الفعل الكلامي بالمطابقة مع الواقع والسياق، والتعبير عن حالة نفسية، والقدرة على الإنجاز، واختلافه باختلاف منزلة المتكلم من المتلقي، والاختلاف في أسلوب الإنجاز، واختلاف القوة الإنجازية...[١]

ويمكن تقسيم أفعال الكلام حسب مايقصد بها من أغراض إنجازية إلى:

١- **التقريريات**: وتفيد تأكيد المتكلم وإقراره لبعض الوقائع والأحداث في الواقع الخارجي، مثل: " إنني كاتب وناقد وفيلسوف".

٢- **الطلبيات أو الأمريات**: وتحضر في توجيه المتكلم طلبا للمخاطب لإنجاز فعل ما، مثل: "هل سيسافر أحمد غدا؟"، و" اخرجوا كلكم من مدرج الكلية".

٣- **البوحيات أو الإفصاحيات**: تعبر عن الحالة النفسية للمتكلم، مثل: " أحب أن أراك سعيدا"، و" مللت الانتظار".

٤- **الوعديات**: تفيد التزام المتكلم بإنجاز فعل في الزمان المستقبل، مثل: " أعدك بسفر رائع إلى مصر".

٥- **التصريحات**: ويقصد بها إعلان المتكلم عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي، مثل: " أعلن أيها الحضور الكريم عن برنامجي الانتخابي قريبا".

وعليه، يعمد الناقد في المقاربة التداولية حين التعامل مع النص الأدبي إلى استخلاص الأفعال الكلامية أو الجمل الإنشائية أو الخبرية، وتصنيفها إلى الأفعال القضوية، والأفعال الإنجازية الخبرية، والأفعال السياقية، وتصنيف الجمل الأدبية حسب سياقها ومقامها الوظيفي والتداولي والمقصدي.

---

[١]- راجع: جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

ومن جهة أخرى، ترى المقاربة التداولية والوظيفية بأن النص أو الخطاب الأدبي استلزام حواري وإنجازي. وهنا، نتحدث بطبيعة الحال عن الدلالات الصريحة والضمنية. فالاستلزام الحواري يتعلق بالدلالات البلاغية الضمنية التي يستلزمها السياق الكلامي. ومن ثم، يرتبط الاستلزام الحواري بنظرية الأفعال كما هي عند أوستين وسورل. أي: ينتقل الكلام من نطاق حرفي وقضوي مباشر إلى معنى حواري استلزامي غير مباشر، ويتحكم فيه المقام أوالسياق التداولي. وللتوضيح أكثر: قد تكون معاني العبارات اللغوية صريحة، وقد تكون ضمنية. فالمعاني الصريحة هي التي تحمل محتوى قضويا، وتتوفر على القوة الإنجازية الحرفية. فهذا معنى مباشر صريح. أما المعنى الضمني فينقسم بدوره إلى قسمين: معنى عرفي يتعلق بالاقتضاء (الإحالة)، والاستلزام المنطقي(الدلالة المنطقية)، ومعنى حواري ينقسم كذلك إلى معنى خاص(الاستلزام الحواري)، ومعنى معمم. وينتج عن كل هذا وجود أنماط من الأفعال حسب أوستين، وهي: فعل التلفظ، والفعل القضوي، والفعل الإنجازي، والفعل التأثيري. ويشمل فعل التلفظ الفعل الصوتي والفعل التركيبي.أما الفعل القضوي، فيتفرع إلى الفعل الإحالي والفعل الحملي. أما الفعلان الإنجازي والتأثيري، فلايختلفان في مقترح سيرل عنهما في مقترح أوستين كبير اختلاف. وقد اقترح سيرل كذلك أفعالا أخرى انطلاقا من نظرية الأفعال اللغوية، وصنفها في خمسة: الأفعال الحكمية(تمثل الواقع صدقا أو كذبا)، والأفعال الأمرية، والأفعال الالتزامية، والأفعال التعبيرية، والأفعال الإنجازية. بيد أن سورل يركز فقط على فعلين رئيسين، وهما: الفعل القضوي ، والفعل الإنجازي.

وبناء على ماسبق، يرى كرايس أن جمل اللغة الطبيعية قد لاتدل على معانيها القضوية المباشرة والحرفية، بل تخرج إلى دلالات سياقية إنجازية. لذا، صاغ قانون التعاون بمبادئه الأربعة: مبدأ الكم، ومبدأ الكيف، ومبدأ التعبير، ومبدأ المناسبة. ومن ثم، يسمي كرايس هذا النوع من الجمل الإنجازية التي تحمل معاني سياقية ضمنية بالاستلزام الحواري. ويتحقق هذا الاستلزام حينما تخرق إحدى القواعد الأربع ، مع احترام مبدأ التعاون. ويدرج كرايس هذا النوع من الدلالة في تصنيف عام للمعاني التي يمكن أن تدل عليها العبارات اللغوية. ويشرح الباحث اللغوي المغربي أحمد المتوكل ماقلناه سابقا بقوله: " تنقسم الحمولة الدلالية للعبارة اللغوية إلى معان صريحة ومعان ضمنية، وتعد معاني صريحة المعاني المدلول عليها بصفة الجملة ذاتها . في حين، تعد ضمنية المعاني التي لاتدل عليها بصيغة الجملة.

تشمل حمولة المعاني الصريحة: (أ) المحتوى القضوي (معاني مفردات الجملة مضموما بعضها إلى بعض)، و(ب) القوة الإنجازية الحرفية (القوة الإنجازية المشار لها بصيغة الجملة كالاستفهام والأمر والإخبار...).

٢- المعاني الضمنية صنفان: معان عرفية ومعان حوارية (أو سياقية).

تعد معاني عرفية المعاني المرتبطة بالجملة ارتباطا يجعلها لاتتغير بتغير السياقات. في حين، تعد معاني حوارية المعاني التي تتولد طبقا للسياقات أو المقامات التي تنجز فيها الجملة. من المعاني المتضمنة عرفا المعنى المقتضى أو الاقتضاء، والمعنى المستلزم منطقيا أو الاستلزام المنطقي.

أما المعاني الضمنية المتولدة عن السياق، فهي نوعان: المعاني الناتجة عن سياق خاص والمعاني البالغة من العموم أنها لم تعد مرتبطة بسياق خاص أو بطبقة معينة من السياقات. يصطلح كرايس على تسمية هذين النوعين من المعاني الضمنية " الاستلزامات الحوارية الخاصة" و"الاستلزامات الحوارية المعممة" على التوالي."[١]

وإذا أخذنا على سبيل المثال جملة: " هل تعيرني القلم الأحمر؟"، فالمعنى القضوي يتمثل في جمع الكلمات والمورفيمات التالية: هل- تعير- ني- القلم الأحمر. أما القوة الإنجازية الحرفية فتتمثل في الاستفهام والأداة "هل" والتنغيم. وإذا جمعنا القضوية مع الإنجاز الحرفي، فيتشكل لدينا المعنى الصريح من الجملة أو العبارة.

أما المعنى الضمني في الجملة، فيتألف من معنيين عرفيين، وهما: الاقتضاء (اقتضاء وجود قلم أحمر)، والاستلزام المنطقي(كون القلم ذا لون)، ومعنى حواري خاص أو استلزام حواري خاص، وهو معنى الالتماس. أي: التماس المتكلم من المخاطب أن يعيره القلم الأحمر.[٢]

ويمكن التمثيل للاستلزام الحواري المعمم بالجملتين المنفيتين التاليتين:

١- ألم أعطك كل ماعندي؟

٢- أما بلغت مرادك؟

فهاتان الجملتان، وكل الجمل التي هي من هذا النوع، تفيدان في جميع السياقات معنى الإثبات.[٣]

ونلاحظ من كل هذا أن ظاهرة الاستلزام الحواري، كما طرحها كرايس، قد درست في إطار البلاغة الجديدة ونظرية الأفعال اللغوية، بمعنى أن"ظاهرة الاستلزام الحواري درست، بعد كرايس، في إطار نظرية

---

[١] د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:٢٨.

[٢] د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:٢٩- ٣٠.

[٣] د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:٢٩- ٣٠.

الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد. يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية المواكبة لها، صنفين: جملا يواكبها فعل لغوي واحد، وجملا يواكبها أكثرمن فعل لغوي واحد(فعلان لغويان في أغلب الحالات). في حالة مواكبة فعلين لغويين اثنين للجملة الواحدة، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر، بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المفاد من المقام."[1]

وللتمثيل، نختار المثال التالي:

س: **لنزر سميراً في حديقته هذا اليوم.**

ج: **علي أن أحضر درس الامتحان**

يتحقق في هذا المثال فعلان لغويان: فعل لغوي مباشر هو إعداد الدرس استعدادا للامتحان، وفعل لغوي غير مباشر هو رفض الدعوة.

هذا من جهة، ويرى أحمد المتوكل من جهة أخرى بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بجوانب أخرى من" تداوليات اللغات الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغفلة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجملة. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية) كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدأ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها."[2]

هذا، وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي لتحليله تداوليا، فنقوم بتصنيف العبارات اللغوية ، سيما البلاغية منها خبرا كانت أم إنشاء، إلى عبارات صريحة المعنى، فنحدد أفعالها القضوية، ثم تبيان قوتها الإنجازية الحرفية. وبعد ذلك، ننتقل إلى استكشاف المعاني الضمنية ، سواء أكانت اقتضائية إحالية أم عرفية أم منطقية. ومن ثم، ننتقل إلى الاستلزام الحواري باستكشاف المعاني الإنجازية السياقية والمقامية، سواء الخاصة منها أم العامة. ويمكن الاستعانة بالمفاهيم التي تنبني عليها التداوليات الوظيفية لاستخلاص المعاني الاستلزامية

---

[1] د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٣٠.

[2] أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٣٢.

السياقية والمقامية، من خلال التركيز على الأدوار التركيبية النحوية ، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية. فضلا عن ذلك، يمكن تصنيف أفعال النص الأدبي إلى أفعال تلفظية، وأفعال قضوية، وأفعال اقتضائية، وأفعال عرفية، وأفعال إنجازية حرفية، وأفعال إنجازية سياقية، إلخ...

٦ ـ امتـــــدادات البلاغة أو إمبراطورية البلاغة:

لقد أصبحت البلاغة - حسب الفيلسوف الألماني والتر جينز (Walter Jens)- ملكة العلوم الإنسانية قديما وحديثا أو هي إمبراطورية منفتحة على مجموعة من المعارف والتخصصات. وتعد أيضا نظرية عامة للحجاج والتواصل حسب أوليفيه ريبول(Olivier Reboul) وشايم بيرلمان (Chaïm Perelman).

ويعني هذا أن البلاغة قد أصبحت في قرننا هذا مدخلا أساسيا إلى جميع المجالات العلمية والمعرفية والثقافية والأدبية والفنية، بعد أن تعددت المعارف الإنسانية، وكثرت التخصصات العلمية، وتداخلت العلوم فيما بينها. بيد أنها جميعا تنطلق من منبع واحد هو البلاغة. و قد تطور تحليل الخطاب في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة منذ الستينيات من القرن العشرين، مستثمرا مفاهيم البلاغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ والفلسفة واللسانيات وعلم التواصل. ومن ثم، فقد حظيت البلاغة بمكانة كبرى بين أخواتها من المعارف والتخصصات والعلوم ، وصارت منهجية إجرائية لا يمكن الاستغناء عنها في تحليل مختلف الخطابات كالخطاب الديني، والخطاب السياسي، والخطاب الفلسفي، والخطاب اللغوي، والخطاب الأدبي، والخطاب الفني، والخطاب الاجتماعي، والخطاب العلمي...

وفي هذه الفترة بالذات، بدأت مجموعة من التخصصات تتكئ على البلاغة في أداء مهامها الوظيفية والمعرفية، مثل: علم النفس، وعلم الاجتماع، والفن، والأدب، واللسانيات، والفلسفة، والقانون، والسياسة، والثقافة، والتاريخ، والتكنولوجيا الرقمية...باعتبارها أم العلوم والمعارف والتخصصات.

خاتمـــــــة:

وهكذا، يتبين لنا بأن البلاغة في مسيرتها التاريخية الطويلة قد مرت بمرحلتين أساسيتين على المستوى المعرفي والفني والجمالي هما: مرحلة البلاغة التقليدية التي كانت بلاغة معيارية تعليمية تقوم على تزويد الخطيب أو الكاتب أو المبدع بمجموعة من الأدوات والتقنيات والآليات الإجرائية في الفصاحة والبلاغة والبيان ليتبوأ مكانة سامية في فن القول والكتابة والإنشاء. وقد تأرجحت هذه البلاغة الأداتية ذات الطابع

التعليمي بين السفسطة والإقناع والإمتاع وتعليم البيان. ويلاحظ أن المدرسة الأرسطية القديمة كانت متميزة بآرائها الحداثية التي سبقت عصرها، خاصة تلك الآراء التي ارتبطت بالإقناع والحجاج تنظيرا وتطبيقا.

ومع منتصف القرن العشرين، ستتبلور بلاغة جديدة علمية ووصفية تبحث في الملفوظ البلاغي بنية ودلالة ووظيفة وتواصلا وتصنيفا، وقد اتخذت هذه البلاغة الجديدة اتجاهات مختلفة ومتنوعة. وفي هذا الصدد، يمكن الحديث عن بلاغة لسانية كان همها الوحيد هو دراسة الصور البلاغية وتصنيف الخطابات والأجناس الأدبية وفق مقولات بنيوية ولسانية، وبلاغة أسلوبية كان مرتكزها هو دراسة الأسلوب ووصفه في مختلف تجلياته الفنية والجمالية ، وبلاغة حجاجية استهدفت دراسة الخطابات السياسية والقضائية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية وفق رؤية حجاجية أرسطية جديدة، وبلاغة سيميائية استخدمت آليات البلاغة في التعامل مع مجموعة من الأنساق السيميائية البصرية والمرئية والاجتماعية كالموضة والصورة والطبخ والأزياء والإشهار ...، وبلاغة تداولية كان هدفها دراسة مبحث الإنشاء والخبر وفق رؤية لغوية تداولية وظيفية قائمة على نظرية أفعال الكلام والاستلزام الحواري.

وآخر ما نختم به موضوعنا هو أن البلاغة المعاصرة قد أصبحت اليوم إمبراطورية منفتحة على تخصصات علمية عدة، و لها امتدادات واسعة عبر فضاءات معرفية شاسعة، بل أضحت مدخلا لا يمكن القفز عليه في المجال العلمي والأدبي والفني والثقافي، ومازالت مجموعة من العلوم والتخصصات تسترشد بآليات البلاغة في خطاباتها المعرفية المختلفة والمتنوعة إن نظرية وإن تطبيقا.

الهوامش:

[١] - أرسطو: فن الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م، ص: ١٦.

[٢] - Oswald Ducrot /Tzvetan Todorov: **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,** collection Points, édition du Seuil, 1972, p: 356.

[٣] -Jean Dubois et autres : **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris, 1991, p : 214.

[4] - JAKOBSON, R**. Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

[5]-JAKOBSON, R. : (Linguistique et poétique), **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

[6]- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د.باسل المسالمه، دار التكوير للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ١٢٢- ١٢٣.

[7] - G.Genette :(La rhétorique restreinte) **Communications** , Année 1970 , Volume 16 , Numéro 16 , pp. 158-171.

[8]- تعني الهيرمونيطيقا الشرح والتفسير والتأويل.

[9]- د.صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، ص: ٨٩.

10- بيير غيرو: **الأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ص: ١٧.

11- د.عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

12 -Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov **: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, p : 101.

13- Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca **: Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique**, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

14- Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca : **Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique,** Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2009.et **Le Champ de l'argumentation**, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1969.

15- S.TOULMIN**, TheUses of Argument** (Cambridge, Cambridge University Press, 1958), Trad. Les Usages de l'argumentation (Paris, PUF, 1992). Voir aussi la dernière version« Updated » en anglais de 2003.

16-C. L. HAMBLIN, **Fallacies** (London, Methuen, 1970), rééd. (Newport, VA, Vale Press, 1986).

17- د.رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد٢، المجلد ٤٠، أكتوبر- ديسمبر ٢٠١١م، ص: ٨٥.

18-Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca : op.cit, p: 36.
19 -Ibid, p: 229.
20- Ibid, P: 31.
21- Ibid, P: 25.
22 - Ibid, P: 5.
23 -Ibid, P:٤٣ .

24- أمينة الدهري: **الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ١٣٩.

25- أمينة الدهري: **الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة**، ص: ١٤٣.

26- أمينة الدهري: نفسه، ص: ٧٤.

27- عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م، ص: ٩٦.

28- د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات،** دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، ص: ٧٤.

29- انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م ،ص: ٢٩ وما بعدها.

30- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م، ص: ٣٩.

31- رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

32- انظر: رولان بارت: **نفسه**، ص: ٢٩ وما بعدها.

33- انظر: رولان بارت: نفسه، ص: ٣٠.

34- رولان بارت: نفسه، ص: ٣٣.

35- رولان بارت: نفسه، ص: ٣٣- ٣٤ .

36- فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠م، ص: ١١٤.

37- Klinkenberg, J-M. M : **Précis de sémiotique générale**. Bruxelles : De Boeck.1996.
38-Groupe µ **: Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.** Paris : Seuil.1992.
39- Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armond Colin, 1980, p:181.
40- J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**, Editions du seuil, Paris, 1970.
41- John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, savoir Herman, Paris, 1972.

42- راجع: جون أوستين**: نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

43- د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٢٨.
44- د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٢٩- ٣٠.
45- د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٢٩- ٣٠.
46- د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٣٠.
47- أحمد المتوكل: نفسه، ص: ٣٢.

المراجع العربية:

١- أحمد المتوكل: **اللسانيات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠١٠م.
٢- أرسطو: **فن الخطابة**، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.
٣- أمينة الدهري: **الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
٤- بيير غيرو: **الأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية.
٥- جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
٦- حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
٧- رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد٢، المجلد ٤٠، أكتوبر- ديسمبر ٢٠١١م.
٨- رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.
٩- رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
١٠- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د.باسل المساله، دار التكوير للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
١١- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.
١٢- فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠م.
١٣- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.

١٤- عبد الله الغذامي : **النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

١٥- عواد علي : **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

المراجع الاجنبية:

16- Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armond Colin, 1980.

17-Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca **: Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique**, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

18- Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca : **Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique,** Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2009.

19-Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca : **Le Champ de l'argumentation**, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1969.

20- C. L. HAMBLIN, **Fallacies** (London, Methuen, 1970), rééd. (Newport, VA, Vale Press, 1986).

21- G.Genette :(La rhétorique restreinte) **Communications** , Année 1970 , Volume 16 , Numéro 16 , pp. 158-171.

22- Groupe µ **: Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.** Paris : Seuil.1992.

23- JAKOBSON, R**. Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

24- Jean Dubois et autres : **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris, 1991.

25- J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**, Editions du seuil, Paris, 1970.

26- John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, savoir Herman, Paris, 1972.

27-Klinkenberg, J-M. M : **Précis de sémiotique générale**. Bruxelles : De Boeck.1996.

28- Oswald Ducrot /Tzvetan Todorov**: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, collection Points, édition du Seuil, 1972.**

29- S.TOULMIN**, TheUses of Argument** (Cambridge, Cambridge University Press, 1958), Trad., Les Usages de l'argumentation (Paris, PUF, 1992). Voir aussi la dernière version« Updated » en anglais de 2003.

❑❑

جماليـــة الإيقـــاع البـــديعي مـــن منظـــور الـــتراث النقـــدي العربـــي

د. رزوقي عبد القادر*

ملخص البحث:

شغف العرب بالبديع نتيجة تمثّله أساساً في «الجديد» الذي به عرّف، فتفاضل به الشعراء فيما بينهم والعرب عامة عن غيرهم من الأمم، وأُدرِكت جمالية الإيقاع في مفهومها العام بعدم احتباسها عند الصوت، وإنَّما بجمعها لمختلف المقومات الفنية الساعية لتحقيق شعرية النص، فكان اهتمام العرب بالزخرف اللفظي، وإيجادهم لآليات أسلوبية معتمدة على البنية البديعة، لتلعب دوراً مهماً في تحقيق شعرية النص من خلال إنتاج المعنى الشعري. الأمر الذي يجعل من الآليات البديعة أهم المقومات التي وُضِعتْ في مقدمة الخصوصية الإبداعية الجامعة بين المنثور والمنظوم، وهو ما يتيح لنا أن نميز بينهما، فمفهوم الإيقاع يختلف عن مفهوم الوزن. غير أن قانون الشعر يقضي بضرورة الإيقاع أكثر من غيره، مما يملّك الإيقاع أهمية كبيرة في عملية الإبداع الشعري، وانطلاقاً من هذه الأهمية التي يمثلها الإيقاع في تحقيق أدبية النص، لم يهمله النقد العربي القديم في طروحاته النقدية وأولاه اهتماما خاصاً حتى حاز في ذلك هذا النقد قصب السبق. وهو ما دفع حديثا بالبحوث الأسلوبية أن تُدرج الكثير من آليات الإيقاع البديعي ضمن اهتماماتها النقدية باعتبار هذه الآليات تُعنَى بموسيقى الإطار، وكونها تتقاطع مع بنية الوزن القافية.

* جامعة عبد الرحمن بن خلدون ـ تيارات ـ الجزائر.

مقدمة:

إذا كان الصوت ركيزة آلة النطق والدعامة الأولى للتعبير اللغوي فهو كذلك "آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف"[١]، من هنا كان اهتمام العرب بالزخرف اللفظي، وإيجادهم لآليات أسلوبية معتمدة على البنية البديعة، لتلعب دوراً مهماً في تحقيق شعرية النص من خلال إنتاج المعنى الشعري.

جمالية الإيقاع البديعي[*]:

البديع يتمثل أساسا في "الجديد" بل وبه يعرّف، لذا تفاضلت به العرب عن غيرها من الأمم فهو "مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأَرْبَت على كل لسان"[٢]، وفيه أخذ اللفظ الحظ الأوفر ليفسح المجال بعد ذلك للمعاني، فتدافع الشعراء في تخيّره وتزيينه ليُحَقِقُوا هذه الجمالية المنبثقة عنه في النصوص التي يحلو "منطقها في الصدور، وقبلته النفوس لأساليبَ حسنةٍ، وإشارات لطيفةٍ تكسبه بياناً، وتصوره في القلوب تصويراً"[٣]. وعُرف الكلام الأدبي بالكلام البليغ المتصف في جميع عناصره ومقوماته بصفات الجمالية والأدبية، هكذا كانت المقومات البديعية مما يضطلع به الخطاب الأدبي؛ وإنْ كانت ضروبها كثيرة، وأنواعها مختلفة متعددة[٤].

---

[١] البيان والتبيين: الجاحظ: تح عبد السلام محمد هارون: ج/١: ص: ٧٩

[*] ـ الإيقاع: من المِيقَع والميقَعة: المِطْرقة: والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها. اللسان (وقع)
ـ البديع: بدع الشيء يبدعه بدعاً. وابتدعه: أنشأهُ وبدأهُ، وأبدعتُ الشيء: اخترعته لا على مثال، والبديع الأول قبل كل شيء، والبديع: الجديد. اللسان (بدع) كما ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٢٦٥، و كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ص: ١٦٧، و الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: تح، وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: ص: ٣٤، و إعجاز القرآن، أبوبكر الباقلاني، تح، أحمد صقر: ص: ١١١.

[٢] الجاحظ: المصدر نفسه: ج/٤: ص: ٥٥.

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٥٣.

[٤] تُنظر: هذه الأنواع والضروب: المصدر نفسه: ج/١: ص: ٢٦٥. أمّا أبو هلال العسكري فزاد على هذه الأنواع ستّة أخرى، بعد أن أتم إحصاءه لها، المقدر بخمسة وثلاثين نوعاً. ينظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ص: ٢٦٦- ٢٦٧.

جرّاء الولوع بجمالية النص الأدبي انصب همُّ الشعراء على الهيكل الإيقاعي لتحقيق شعريتهم، فضلا عمّا يستوعبه هذا الهيكل من أدوات لإنتاجه والتي تتمثل في اللفظ واختياره من ناحية، والمعنى أو الدلالة التي تحملها هذه الأدوات من ناحية أخرى، فاعتُمد في تشكيل الإيقاع على حسن الاختيار للألفاظ وضمٍّ بعضها إلى البعض حتى تُحقَّق التراكيب الجيدة.

إن آلية الإيقاع بهذا الشكل لا تقف عند الصوت، وإنَّما تجمع مختلف المقومات الفنية الساعية لتحقيق شعرية النص، مما يجعلها أهمّ الآليات البديعة التي وُضِعتْ في مقدمة الخصوصية الإبداعية الجامعة بين المنثور والمنظوم؛ لأنها استطاعت تفسير ما كان يعدّ مفارقة، عند النقاد العرب في الفصل بين الشعر والنثر انطلاقا من أنَّ "بنية الشعر قائمة على الإيقاع، بل إنَّ قدره هو الإيقاع. هذا ما يصرون على قراره غير أنَّهم يقرون أيضاً بأن الإيقاع محمود في النثر"[١]. مما حدا بنا أن نتجاوز بكلمة الإيقاع الوزن والموسيقى، فهما تخصان الشعر وحده، ولا تسمحان بالخوض في كل نصٍّ يشتمل على جانبٍ موسيقيٍّ، أمَّا الإيقاع فخاصٌّ بالشعر والنثر معاً. فهو "يتعدّى الجنس الأدبي ليصبح طاقة تحرّك فنون القول عامة. وما تلك الحدود إلاّ مؤشرات لهذه الطاقة"[٢]، لذلك اعتبر النقد العربي القديم " أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنّه نظم"[٣].

فمفهوم الإيقاع يختلف عن مفهوم الوزن. الأول هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنى أوضح، توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[٤]، ما يجعل التفعيلة في الشعر العربي هي الإيقاع، وعلى ذلك كانت هذه الإيقاعات مجتمعة في البيت هي الوحدة الموسيقية. أما الوزن فهو تلك التفعيلات التي تشكل البيت في القصيدة العربية. ما دفع بالنقد القديم أنْ يقوم في تفريقه بين الشعر والنثر على هذا الإيقاع بشكله العام.

يعتبر "قدامة بن جعفر" بنية الشعر في "التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[٥]. وهنا يتبيّن تركيز النقد العربي القديم على وظيفة الإيقاع في

---

[١] كتاب الشعر: محمد عبد المطلب: ص: ١٣.

[٢] مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي: ص: ١٣٨

[٣] الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين: ج/ ٢: ص: ١٤٥.

[٤] النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: ص: ٤٦٢.

[٥] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق، الدكتورمحمد عبد المنعم خفاجي: ص: ٩٠.

الخطاب الأدبي لما يحدثه من انسجام في الوزن واللحن ؛ فربط بين الإيقاع وبين الوزن ، قال "أبو نصر الفارابي" محددا مواصفات القول الشعري : أنْ يكون "مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"[١] ، ويتأكد الرأي مع من جاء بعده ، بجعل قوام الشعر على التخييل والوزن ؛ لأنَّه كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية ، تُعرف عند العرب بالقافية[٢].

الوزن هو الحدّ الفاصل بين النثر والشعر لذا يجب أنْ يكون هذا الأخير من حيث إيقاعه ومقاديره مطابقاً للمأثور من أوزان الشعر وللمعروف من مقاييس وقواعد ، فالكلمة الموزونة هي ذات عدد إيقاعي متساوٍ ، كما يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، بمعنى أنْ يكون عدد زمانه مساوياً لعدد زمن القول الآخر ، مما يدفع بالوزن أن يكون "أعظم أركان الشعر ، وأولاها خصوصية"[٣]. فابن رشيق يعلّق الشعر بالخصائص الصوتية التي تجعل الكلام الأدبي متميزا عن الكلام العادي بما يتوافر فيه من مقاييس فنية. فالحديث عن الإيقاع أو الموسيقى في الكلام الأدبي ينقلنا إلى الحديث عن البنية الأسلوبية ، إذِ النص حين ينتظم بشكل ما فإنه يحدث جرساً موسيقياً أو إيقاعاً مميّزاً ؛ وهو ما يُكسب الكلام أدبيته لذا يُعتَمد الإيقاع كمقياس لتعريف الشعر وفنون القول الأخرى. وهو ما يفضي بنا إلى اعتبار الإكثار من المؤثرات الإيقاعية في الكلام لتحقيق شعرية الشعر ، أو بالأحرى أدبية الأدب.

هكذا امتلك الإيقاع أهمية كبيرة في عملية الإبداع التي تمثلت في ضرورة تواجده في النص الأدبي بشقيه الشعري والنثري ، وهو ما يدفع بالكلام الأدبي عند العرب يأخذ صورة المعادلة التالية :

الكلام الأدبي= قول + شعرية + إيقاع

غير أنّنا لا يمكن أنْ نعتبر الإيقاع سلسلة من الأصوات همها الوحيد رصد النغمة الموسيقية ، وإنَّما هي نوع من التوازي الصوتي الدلالي يتوافر في النثر والشعر على حد سواء ، وبفضله تكون أدبية النص ، بعدما تتضافر هذه السلسة مع الدلالة لينبعث المعنى. ليكون الائتلاف بين الصوت والدلالة هو صميم التجانس

---

[١] كتاب الشعر : أبو نصر الفارابي : تحقيق الدكتور محسن مهدي : ص : ٩٢.

[٢] ينظر : فن الشعر ، أرسطو طاليس : ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي : ص : ١٦١ ، و المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، أبومحمد القاسم السجلماسي : تحقيق علال الغازي : ص : ٢١٨.

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تح ، محمد محيي الدين عبد الحميد : ج/١ : ص : ١٣٤.

الإيقاعي بين الحروف والكلمات وأجزاء التفاعيل في وقت واحد، فلا يقع التنافر بين الجرس والمعنى؛ لأن الصوت يساهم في تأدية الوظيفة الدلالية، بحكم أنّ الإيقاع لا يقتصر على الصوت لأنه "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما صوتي أو شكلي"[١].

إذاً تتماشى اللغة الشعرية وفق مقتضيات بنية الشعر القاضية بالتماثل والتناغم، فتمضي الكلمة نتيجة ذلك التناغم "الصوتي، الدلالي إلى المنتهى وبذلك تصبح عملية المزاوجة بين البيتين، الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث الشعري"[٢]. فلا تتحقق أدبية النص إلاّ إذا وقع التناسب، وإلا تراجع البعد الموسيقي المولد والباعث للاستماع، كون أنَّ "التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"[٣].

ولأجل تحقيق هذا التناسب ينبغي ربط الإيقاع الداخلي بِمَثِيلِهِ الخارجي، وعندئذ يتوجب إخضاع اللغة الشعرية وتطويعها لسلطة الوزن، وهو ما يجعل الشعر يقْبَلُ ما يعرض على الوزن، "كأن الفعل صار له، أي لقصد وزنه، ولهذه العلة سُمِّيَ ما جرى هذا المجرى من الأفعال فِعْلَ مطاوعة"[٤] فإيمان ابن رشيق بمبدأ التناسب، جعله يسمى هذا النوع "بالمتزن"؛ لأنه دخل في أحد حدود الشعر وهو الوزن دون التَّعَلُّقِ بميزة أخرى ولذلك قال: "ومعاذ الله أنْ يكون مراد القوم في ذلك إلاّ المجاز والاتساع، وإلا فليس هذا مما يغلط فيه من رق ذهنُه، وصفَا خاطره"[٥]. و هذا بمثابة الرد على الذي يرى أنَّ اللغة الشعرية لا تخضع للوزن وقد صرح بهذا حينما ادعى أنَّه ما جاء بهذا الكلام "إلاّ احتجاجا على من زعم أنَّ "المتزن" غيرُ داخل في الموزون، وإذا لم يُعرض المتزن على الوزن فيوجد موزونا فمن أين يُعلَم أنَّه متَّزِن؟ وكيف يقع هذا عليه هذا الاسم؟"[٦].

ابن رشيق يربط بين ما يسمى اليوم بالإيقاع الداخلي "المتزن" وبين الموزون وهو الخاضع لسلطة الوزن. مما يجعل الإيقاع الداخلي غير متحقق إلاّ إذا تحقق الإيقاع الخارجي، الشيء ذاته يظهر في النقد الحديث. فـ "كوهن" يشترط في الكتابة الشعرية التراوح بين الدائرية والخطوطية، وتكون الأولى على المستوى الصوتي

---

[١] حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث: سعيد خالدة: ص: ١١١.
[٢] الشعر والشعرية: محمد لطفي اليوسفي: ص: ٥٤.
[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: ص: ٢٦٧.
[٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تح ، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١ : ص: ١٢٠.
[٥] المصدر نفسه: ابنُ رَشِيق: ج/١ : ص: ١٢٠.
[٦] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تح ، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١ : ص: ١٢٠.

الإيقاعي، والثانية على المستوى المعنوي الدلالي، والكيفية برمّتها تسعى إلى تحقيق التناسب أو الموازاة بين هذين المستويين المتناقضين من ناحية تشابه الأصوات واختلاف الدلالات، فيتم تشكيل الخطاب الأدبي برصف "سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيا. غير أنَّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية وإنَّما هو عروض هذه الصفة"[١].

فالألفاظ المختلفة دلاليا تغلَّف بمجموعة من الآليات الإيقاعية، التي تجعلها متشابهة صوتيا ـ إيقاعيا ـ وعلى قدر هذا التناسب والتوازي بين الدلالة والإيقاع تكون الأدبية ماثلة في النص، ويكون أجود النص الأدبي الذي يحافظ فيه الشاعر على توافق وتناغم بين الصوت والدلالة، وتصبح الألفاظ بحروفها وطريقة انتظامها تشكل "أصواتا محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[٢]. فلا يخلو الصوت من وظيفة الإسماع، الإيقاع، زيادة إلى وظيفة تكوين اللفظ، الدلالة.

ويحدث الاقتران أو التناسب الناشئ عن شبكة العلاقات بين البنية الصوتية والإيقاعية، المنبعثة من اللفظ أولا، والبنية الدلالية ثانياً، فتكون الواحدة منهما متمازجة مع الأخرى. وهنا نقف على النقد التطبيقي لابن رشيق، لنكشف عن المقياس الذي يُعْتَمَدُ في هذا النقد لتَمثُّلَ الأدبية في النص، من خلال هذه الأبيات التي قالها إبراهيم الصولي في مدح الفضل بن سهل:

لِفَضْلِ بْنِ سَهْلٍ يَدٌ تَقَاصَرَ عَنْهَا المَثَلْ
فَبَاطِنُهَا لِلْنَدَى وَظَاهِرُهَا لِلْقُبَلْ
وَنَائِلُهَا لِلْغِنَى وَسَطْوَتُهَا لِلأَجَلْ

فعبّر مبهورا عن هذه الأدبية في قوله: "وأي مدح أبرع وأبدع منه أليس هذا الماءَ الزُّلال، والسحر الحلال؟؟"[٣]. فما كان تفضيله وانبهاره بالأبيات إلاّ لانسيابيتها في النفس وحسن موقعها على الأذن، ولما فيها من رشاقة وحسن الإيقاع. فإنَّ اقتران النص بالأدبية، ومن ثَمَّ تفضيله، كان منبَعُهُ خِفَّةَ الإيقاع ورشاقة اللفظة. كما أنه يذهب بعد ذلك إلى بيتي ابن الرومي:

---

[١] بنية اللغة الشعرية: جان كوهن: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: ص: ٩٢.

[٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: تح، وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: ص: ٤١٢.

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ١٠٦.

مُقَبَّــلُ ظَهَــر الكَــفِّ وَهَّــابُ بَطْنها   لَــهُ رَاحَــةُ فِيهَــا الحَطِــيمُ وزَمْــزَمُ
فَظَاهِرُهَــا لِلْنَــاسِ رُكْــنٌ مُقَبَــلٌ   وبَاطِنُهَــا عَــيْنٌ مِــنَ الجُــودِ عَــيْلَمٌ

فهو يتناول فيهما المعنى نفسه فيحكم لهما بالأدبية، ثمّ يقارن بينهما وبين النص الذي أصدر فيه حكمه السابق، وبالرغم من حكمه لبيتي "ابن الرومي" بالأدبية والجودة فإنَّه يتفطن إلى شيء من المفارقة والتفاوت ويثبت أنَّ النص "الأول أخف وزنا، وأرشق لفظا معنى"[1] فكان النصّ الثاني أَقَلّ جودة، وكانت الأدبية فيه دون التّوهج الذي لاح في سابقهِ.

فمبدأ التناغم الإيقاعي عيار من المعايير التي تقيّم في ضوئها شعرية الخطاب، ليغدو الفارق الوحيد والدقيق بين هذين النموذجين نتيجة "كمية الخاصيات الإيقاعية، أَقَلّ مما يرجع إلى نوعيتها"[2]. إنَّ الدفقة الإيقاعية المتوفرة عن الخطاب الأدبي هي بدون شك "أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب؛ لأنَّ هذا الانسجام هو أكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور، الذي لا يمكن أنْ تحيا التجارب بغيره"[3].

فلا يكون التفوق إلاّ إذا تطابق اللفظ والصوت ليبلغ النص أقصى نقطة في قوة الإيقاع وقيمته الانفعالية، ولذا كان استحسان ابن رشيق لأنْ يكون البيت بأسره كاللفظة الواحدة المحققة للخفة والسهولة. هذه الخفة، التي تنبثق أساساً من الكتابة نفسها، أو من قوة الشاعر الألسنية، دون أي اعتبار آخر[4].

إنَّ التنسيق الصوتي يُمثِّل تعاقب أصوات الألفاظ وتقطعها من خلال نَبْرِها، أو إخفائها لِيُحدِث تموجات منتظمة، مجسِّدة للجرس الموسيقي، بمختلف أشكاله[5]؛ وتتحدد هذه التموجات بالإيقاع الداخلي الذي تقابله التفعيلة المطوعة للغة الشعرية، ثم تكتمل هذه البنية الإيقاعية لتشكل وحدة موسيقية كبرى تامة، تمثل في البيت بإيقاعه الخارجي. وقد عدَّ النقد الحديث أشكال النسج الإيقاعي فحصرها في ثلاثة أنواع:

---

[1] المصدر نفسه: ، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ١٠٧.
[2] الشعر والشعرية: محمد لطفي اليوسفي: ص: ٧٩.
[3] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي: ص: ٣٠٧.
[4] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٢٥٧.
[5] ينظر: المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش: ص: ١٢١، و في الأسلوب الأدبي: علي أبو ملحم: ص: ١٩.

أولاً : **الإيقاع الداخلي**: ويتحقق على مستوى الصياغة الداخلية لسطح النص الأدبي، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخلياً، لتُظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه.

ثانياً : **الإيقاع الخارجي**: وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية، ولكن مضافاً إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصّن والتلذذ.

ثالثاً : **الإيقاع التركيبي**: وهو الإيقاع العام، الذي يهيمن على الخطاب الأدبي، بوجه عام، فيميزه تميزاً[1].

غير أن الإيقاع الأدبي لا يتحقق إلاّ إذا تضافرت عواملٌ مختلفة، لتبرزَ خصوصية الإطراب وإحداث لذة النص، عندها ينتظم الكلام ويرقى إلى مستوى الفنية، ويصير أرقى أنواع فنون القول وأبدعها بفضل ما توفره هذه الشعرية بتعدد مستوياتها، التي قد تُحصر في:

- الإيقاع على مستوى الأصوات. (الإيقاع الصوتي)
- الإيقاع على مستوى الألفاظ. (الإيقاع اللفظي)
- الإيقاع على مستوى المعاني. (الإيقاع الدلالي)
- الإيقاع على مستوى البناء. (الإيقاع البنائي)

إنَّ حَصْرنا لهذه الإيقاعات، يفضي بنا إلى أنَّ مسائل الموسيقى تتوزع على خمسة أبواب وهي: (العروض، القوافي، البديع، الأصوات، الموسيقى) وبضمن هذه الأبواب ننشد ثلاثة أنواع للإيقاع:

- **الإيقاع البديعي**: يختص باللفظ والمعنى.
- **الإيقاع العروضي**: ويختص بالوزن والقافية.
- **الإيقاع الصوتي**: ويختص بالإنشاد والموسيقى الناتجة جراء عملية إلقاء النص الشعري.

من المسلمات التي وقفنا عليها حقيقة اللفظ التي تؤهّله إلى أنْ يُعدَّ من المكونات الأساسية لأدبية النص، كونه الحامل للمعنى بداية، ثمّ بما شُحِن من طاقة إيقاعيّة، تجعل القارئ في غاية التَّتَبُّع للنص؛ فيأخذ اللفظ شكلاً من أشكال السياق، ويتّسع "ليشمل كل صنعة دلالية أو صوتية قائمة على العدول أو

---

[1] ينظر: أ ـ ي ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد: عبد الملك مرتاض: ص: ١٤٧- ١٤٨. ينظر: بنية الخطاب الشعري: الدكتور عبد الملك مرتاض: ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: سنة: ١٩٩١ م: ص: ١٣٧- ١٣٨.

التوازي أو التوازن والجرس، من شأنها أنْ تؤدي إلى تفاوت مُركَّبين في مستوى الأدبية»[١].

جرّاء هذا الفهم يحظى الإيقاع البديعي بأهمية أكثر من الإيقاع العروضي، بل يتميز عنه بفضل تزامنه بالإنتاج الصياغي، وينضاف إلى ذلك دوره الأساسي في إنتاج المعنى بجانب وظيفته الإيقاعية، بيد أنَّ الإيقاع العروضي سابق للصياغة، وخارج إطار الدلالة تماماً[٢]. هذا السبب كفيل بالبحث فيما يوليه ابن رشيق في نقده من أهمية لهذا النوع الإيقاعي. فما هي الاعتبارات التي جعلت منه أحد العناصر الضرورية التي يُشترط تواجدها في النص لتتحقق أدبيته؟.

وإن كان السؤال يجرنا إلى أسئلة أُخرى تُمثِّل بلورة الإشكال الآتي: أين تكمن فاعلية البناء الصوتي؟ وما هي العلاقة بين الجرس الصوتي للفظة ومدلولها؟ والى أي حدّ يستطيع الصوت أنْ يمثل المعنى؟.

اتساع هذه المباحث وكثرة تشقّقاتها تحيلنا إلى ضروب متعددة لهذا النوع الإيقاعي، مما يدفع بالبحث أنْ يُقصِر الخوضَ في بعض الأنواع دون غيرها وهي كالأتي:

أولا ـ *التكرار* [*]:

التكرار من السمات الملازمة للشعر، وهو أصل في الحقيقة الشعرية؛ لأنه مكون أساسي له، لما له من أهمية تتجاوز الاكتفاء بما يوفره من هذا التوافق المزدوج الذي يجعلنا في مواجهة تكرارية مباشرة، بل إنه يضيف إليها بُعداً معنوياً جديداً، بما يوفِّر لهذا التوافق من أثر بليغ في إنتاج الأدبية؛ لذا يُعَدُّ التكرار قيمة إيقاعية، إذا اتخذ صورة بيِّنةً تصبو إلى تحقيق غاية فنية، بإحدى الكيفيات التي تتشكل وفق عملية البناء، كاتحاد اللفظين معنى ومبنى (تكرار)، أو اختلاف اللفظ الثاني عن اللفظ الأول في بعض معناه (ترديد)، أو اتفاق اللفظين مبنى واختلافهما معنى (الجناس). ليكون التكرار هنا صوتاً ومعنىً وتركيباً، وبذا يصبح أهمّ محرّك لأدبية الإيقاع في النص الأدبي[٣]. بفضل ما يحدثه من انسجام بين القارئ والمقروء، فيبدو الطرب من خلال هذه الأشكال وغيرها، هو ما يدفع بتكرار القول المسموع إلى أن يهزّ السامع مباشرة فيستعذبه، ومن ثَمَّ يتأثر به ويتشوق إليه، وما هذان الشعوران إلاّ مرمىً من مرامي أدبية النص، وغاية من غاياتها، لذا وَضع البلاغيون والنقاد التكرار في حساباتهم، بل جعلوه في طليعتها، نظراً لما يحدثه من تأكيد بإعادة اللفظ

---

[١] البلاغة العربية، أصولها وإمداداتها: محمد العمري: ص: ٣٠٣

[٢] ينظر: كتاب الشعر: محمد عبد المطلب: ص: ١٧٥.

[*] ـ ينظر: الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن القيم الجوزية: عالم الكتب: بيروت: (د.ت.): ص: ١٢٧.

[٣] ينظر: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي: ص: ١٥٢.

أو من تناغم صوتي ناتج عن إعادة الوحدة الصوتية بكل خصائصها المورفيمية. وعليه كان استحسان ابن رشيق لقول "ابن المعتز":

لِسَانِي بِسِرِّي كَتُومٌ كَتُومُ وَدَمْعِي بِحُبِّي نَمُومٌ نَمُومُ

وَلِـي مَالِـكٌ شَفَّنِي حُبُّـهُ بَـدِيعُ الجَمَـالِ وَسِـيمٌ وَسِيمُ

لَـهُ مُقْلَـتَا شَـادِنٍ أَحْـوَرٍ وَلَفْـظٌ سَحُورٌ رَخِيمٌ رَخِيمُ[١]

فهذا من مليح التكرار حسب حكم ابن رشيق[٢]، لأنه توزع على الأبيات، فأحدث توزيعا عددياً للنبرة الواحدة، مما جعلها تبدو مكثفةً. نسجِّل هنا نوعا من التقاطع بين هذا الرأي وبين النقد الحديث، في اعتبار الصورة الجمالية للتشكيل الصوتي مرتبطة "في علاقة الإيقاع بالمعنى ونشاط المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر أو الارتكاز وعدم النبر، وفاعلية التبدلات الصوتية وأصوات المد واللين"[٣] الشيء الذي إذا انعدم أخرج التكرار من هذا الإطار، لأنه يُوظَّف بكيفية مُخلّةٍ مثل قول ابن الزيات في تكرار المَعيب[٤]:

أَتَعْـزِفُ أَمْ تُقِـيمُ عَلَـى التَّصَابِـي؟ فَـقَدْ كَثُـرَتْ مُنَاقَلَـةُ العِتَـابِ

إِذَا ذُكِـرَ السُّـلُوُّ عَـنِ التَّصَابِـي نَفَـرْتُ مِـنَ اسْـمِهِ نَفَـرَ الصِّعَـابِ

وَكَيْـفَ يُـلاَمُ مِثْلُـكَ فِـي التَّصَابِـي وَأَنْـتَ فَتَـى الْمَجَانَـةِ والشَّـبَابِ؟!

سَـأَعْزِفُ إِنْ عَزَفْـتَ عَـنِ التَّصَـابِي إِذا مَـا لاَحَ شَـيْبٌ بِالغُـرَابِ

أَلَـمْ تَرَنِـي عُـذِلْتُ عَلَـى التَّصَابِـي فَأَغْرَتْـنِي المَلاَمَـةُ بِالتَّصَابِـي؟!

فهذه خمسة أبيات تنتهي صدورها كلها بكلمة "التصابي" فملأت اللفظة المكررة أذن سامعها، وأدت إلى "برودة" هذا الشعر، والبرد هنا حكم تقويمي ظاهر، مصدره تكرّر اللفظة بالشكل والمعنى "لا سيما وقد جاء به كله [التَّصَابي] على معنى واحد من الوزن، ولم يَعْدُ به عروض البيت"[٥]. وهو ما لوحظ كذلك على قول "محمد بن مناذر الصُّبَيْرِي"[٦]:

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٧٨.
[٢] ينظر: المصدر نفسه: ابنُ رَشِيق: ج/٢: ص: ٧٨.
[٣] نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم: ص: ١٠.
[٤] المصدر السابق، ابن رشيق: ج/٢: ص: ٧٧
[٥] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٧٧
[٦] المصدر نفسه: ابنُ رَشِيق: ج/٢: ص: ٧٥

كَمْ وَكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ قَالَ لِي : أَنْجَزَ حُرٌّ مَا وَعَدْ

فالإخلال هنا مصدره "كم"وإنْ قصد بها الإكثار، إلاّ أنَّها زادت على الواجب وتجاوزت الحد[١]. وهو ما وقع فيه "المتنبي"، بالرغم مما يتمتع به من مقدرة فنية، وذلك لّما أساء توظيف آلية التكرار، ليخلو نصه من الأدبية ويجانفها، بالرغم من توفره على المستوى الإيقاعي خاصة ما تعلق بترديد تلك النغمة الموسيقية المتواجدة في حرف السين[٢]:

أُسْدٌ فَرَائِسُهَا الأُسُودُ يَقُودُهَا أَسَدٌ تَكُونُ لَهُ الأُسُودُ ثَعَالِبَا

فيعلق ابن رشيق على هذا البيت الشعري، ليسحبه مطلقاً من دائرة النص الأدبي، لكثرة ما فيه من لفظة أسود، حتى تُصُوِّرَ كغابة مَلْئَ بها، فيتساءل ابن رشيق "ما أدري كيف تخلص من هذه الغابة المملوءة أسوداً؟! ولا أقول إنه بيت شعر"[٣] ويكاد أنْ يكون هذا السؤال الاستنكاري هو ذاته يتكرر في مثل الموقف ذاته على لسان "جان كوهن" حين يقول "أية لذة هزيلة تلك التي تجنيها الأذن من هذا التكرار؟"[٤] فالتكرار في في مثل هذه الحالات "لا يزيد المعنى وضوحاً وإنَّما يحمل السأم للأذن واللسان"[٥] فتنتفي الشعرية مطلقاً عن النص الأدبي، ويعود بذلك التكرارُ تكراراً مشيناً؛ لأنه تعلّق بتكرار المضامين فمحا كلّ التناقضات[٦]. ونتيجة هذا التكرار للفظ بشكله ومعناه، وهو ما قال به ابن رشيق، حين اعتبر "تكرر اللفظ والمعنى جميعا، فذلك الخِذْلانُ بعينه"[٧].

تستوجب مساهمة التكرار في تحقيق أدبية النص، أنْ يكون محسِّناً للخطاب الشعري، بما يقدمه من معنى جديد، وبتموضعه المتنوع والمتباعد، فيبتعد بمؤلف النص عن الرتابة ويصبح بحقّ آليةً أخرى تنضاف للجانب الصوتي دون أنْ تخلو من قيمة دلالية. هكذا يتحقق التكرار المفضل الذي يسعى إلى تكرار اللفظ مع

---

[١] ينظر: نفسه: ابنُ رَشِيق: ج/٢: ص: ٧٥

[٢] العَرْفُ الطَّيِّبُ في شرح ديوان أبي الطيب: ناصيف اليازجي :دار صادر : بيروت: (د.ت.): ج/١: ص: ٢٤٧.

[٣] المصدر السابق: ابن رشيق: ج/١: ص ٣٣٥. فكان هذا التكرار مذموماً؛ لأنه مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى، فهو بذلك فضلُ من القول ولغوٌ. ينظر: بيان إعجاز القرآن: أبو سليمان حمد الخطابي، تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام: ص: ٥٢.

[٤] بنية اللغة الشعرية: جان كوهن :ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: ص: ٨٣.

[٥] في الأسلوب الأدبي: علي أبو ملحم: ص: ٢٦.

[٦] ينظر: لذة النصّ: رولان بارت: ترجمة الدكتور منذر عياشي: ص: ٧٤.

[٧] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٧٤.

إضافة معنى جديد له، والإبقاء على المعنى الأصلي، فتكون عملية التكثيف اللغوي، ويكون التكرار ذاته جمالية متعمّدة مرتبطة بالمعنى الذي يريد المبدع تحقيقه، معتبرا إياه آلية لغوية غايتها إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة أو ما شاكلها من مناسبة، ويتوجب الاقتصار على ما تشهد النفوس بصحته، فلا يذكر الأديب اللفظ المكرر إلاّ على الأوجه التالية: كالتشوق والاستعذاب والتنويه والوعيد والتهديد والهجاء والتعظيم والتوبيخ وشدة الحزن والأسَى والتوجع والاستغاثة والازدراء والتهكم والتنقيص[١].

إذا لم تقتصر مهمة النص الأدبي على مجرّد التوصيل، نال كَبِد الأدبية، وتحقق له الخلود، وهو ما ينطبق على نص "امرئ القَيس" حينما كرر اسم سلمى أربع مرات في أربعة أبيات، فلم يزد ذلك التكرار لسلمى إلاّ تشويقا واستعذابا، قال[٢]:

دِيَارٌ لِسَلْمى عَافِيَاتٌ بِذِي الخَالِ ... أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّالِ
وَتَحْسَبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ تَرَى طَلاً ... مِنَ الوَحْشِ أو بَيْضاً بِمَيْثَاءَ مِحْلاَلِ
وَ تَحْسَبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ كَعَهْدِنَا ... بِوَادِي الْخُزَامَى أو عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
لَيَالِيَ سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًّا ... وَجِيداً كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ

التكرار في هذه الأبيات أدى "وظيفة مزدوجة أُولاَهَا وصل مكوّنات النص بعضها ببعض وثانيها التأثير في المتلّقي"[٣] بما وفّره من انسجام وتلاؤم بين الأداء والتلقي.

---

[١] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٧٤ - ٧٦. و سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي: ص: ١٠٨. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ص: ١٥٣.

[٢] الديوان، امرؤ القيس بن حجر: شرح أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، تصحيح ابن أبي شنب: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر: سنة: ١٩٧٤م: ص: ٩٩/١٠٠ الرسّ: البئر. أوعال هضبة يقال لها: ذات أوعال. الميثاء: مسيل الوادي، وقيل الطريق العظيم إلى الماء. المحلال: الذي يُحَلُّ عليه كثيرا، أي يُنزل. منضدا: أراد ثغرا متسقا مستويا. المعطال: الذي خلا من الزينة والحلي، وليس بمعطال: يريد أنه لم يعطل من الحليِّ. حرصنا على إيراد الأبيات وفق الترتيب الوارد في الديوان، كما أنّ ابن رشيق قد جاء بلفظة ب مُنَضَّداً دل من منصباً، ولفظة الرِّيمِ عوض الرئم.

[٣] مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي: ص: ١٣٩.

ثانياً ـ الترديد[*] :

أدرك النقد العربي القديم سر جمالية التكرار التي لا تكمن في الجانب الصوتي، وإنَّما في ما يضيفه من مدلول جديد يحقق للفظ أدبيته، قال الخطابي مبيناً سبب عدم حصر هذه الجمالية في هذا الترجيع الصوتي: "وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغيره منه، والكلامان معاً فصيحان، ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة"[١].

وهو ما ذهب إليه ابن رشيق حينما ناقش البنية التكرارية التي تقوم على مفاجأة المتلقي حيث توجد نوعاً من التوافق الشكلي والمضموني، وفي الوقت ذاته تعطي بعداً آخر يجمع بين الدّالين، قال ابن رشيق عن ذلك: "هو أنْ يأتي الشاعر بلفظه متعلقة بمعنى، ثم يردَّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[٢]؛ أي في العبارة نفسها، أو في التي تليها نحو تعليق "زُهير بن أبي سُلمى" للفظة "يلق" بمعنيين مختلفين في قوله[٣]:

مَــنْ يَلْــقَ يَوْمــاً عَلَــى عِلاَّتِــهِ هَرَمــاً   يَلْــقَ السَّــمَاحَةَ مِنْــهُ وَالنَّــدَى خُلُقَــا

فحين نرى البيت نجد أنَّ زهيراً قد علق لفظة "يلق" الأولى بهرم، ثم يعلقها ثانية بالسماحة، وهنا نوع من المفارقة بين اللقاءين؛ لكنها في الحقيقة مفارقة سطحية تقودنا إلى توافق عميق مفاده أنَّ الذي يلقى هرماً يلقى السماحة والندى، وبالتالي فإنَّ هرماً هو ذاته السماحة والندى.

فالبعد الدلالي هو المهيمن، وهو مناط الاختلاف بين الترديد والتكرار، ففي الترديد اللفظ يتكرر صوتياً ويتغاير دلالياً، وهنا يمكننا أنْ نقف لنرى ما تقره اللسانيات الحديثة حينما تؤكد أنَّ اللفظ غير مؤهل لحمل دلالته في ذاته في حالة انفراده، وإنَّما يكتسب تلك الدلالة وفق تعلقه مع غيره من الألفاظ التي تؤلف السياق الذي ترد فيه، إذ الشعر تناغمٌ بين عناصر متناقضة، تسيطر عليه من جهة القيم الدلالية، ومن جهة ثانية القيم الصوتية، إلاّ أنَّ هذا الافتراق يُستجمع في الملامح الصوتية والنظمية للتكرار والموازنة والمطابقة، مما

---

*ـ هو " تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلّقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه". حلية المحاضرة، أبو علي الحاتمي، تحقيق جعفر الكتاني: ج/١: ص: ١٥٤.

[١] بيان إعجاز القرآن: أبو سليمان حمد الخطابي، تحقيق محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام: ص: ٢٤.

[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٣٣٣.

[٣] الديوان: زهير بن أبي سلمى: دار صادر: بيروت: سنة: ١٩٩٤م.ص: ٣٥.

يؤدي إلى الاستعمال الشعري للكلمات، فتعدد احتمالاتها المعنوية[١]. تظهر أهمية الترديد كنتيجة لهذا التزاوج في الشكل والافتراق في المعنى، ليكون بعد ذلك اتفاقا بينهما، وهو ما جعل نصَّ "أبى حية النميري" يحظى بالأدبية، بل يُجمِع علماء الشعر في تقديم صاحبه والإقرار له بجودة هذه الآلية الأسلوبية عنده لَّما قال[٢]:

أَلاَ حَيٍّ مِنْ أَجْلِ الحَبِيبِ المَغَانِيَا ... لَبِسْنَ البِلَى مِمَّا لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا
إذا مَا تَقَاضَى المَرْءُ يَوْماً وَلَيْلَةً ... تَقَاضَاهُ شَيْءٌ لاَ يَمَلُّ التَّقَاضِيَا

ففي هذين البيتين حقق الشاعر ترديدا مستحسنا في شكلين الأول "لَبِسْنَ البِلَى" والثاني "لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا"، وكان الأجمل من ذلك لَمّا احتفظ بالجذر اللغوي "قضى"، ثم ألحق به من الاشتقاق ما ولّد منه "تقاضى، تقاضاه، التقاضيا"مع إيراد في التغير الدلالي، وهو شرط ابن رشيق[٣]، لكي يحقق الترديد أدبيةً في النص، فكان في القول:

إِذَا مَا تَقَاضَى المَرْءُ يَوْماً وَلَيْلَةً
تَقَاضَاهُ شَيْءٌ
لاَ يَمَلُّ التَّقَاضِيَا

مما جعل توظيف آلية الترديد يحظى بنوع من الصرامة عند ابن رشيق، فكان لا يتغاضى عن كل ترديد ــ إنْ جاء بتكلف ــ لم يحقق اللذة، ويدفع بالمتلقي إلى الاشمئزاز من النص الأدبي، نتيجة ما ورد فيه، فيستكره ويعيبه على مبدعه، وهو ما قيل عن "أبي الطيب المتنبي" وبيته[٤]:

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الحَشَا ... قَلاَقِلَ عِيْشٍ كُلُّهُنَّ قَلاَقِلُ

---

[١] ينظر: نظرية الأدب في القرن العشرين: نيوتن، ك.م.: ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب: الطبعة الأولى: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: مصر: سنة: ١٩٩٦م.: ص: ١٣٤. كما ينظر: شكل القصيدة العربية، جودت فخر الدين: في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري: الطبعة الأولى: دار الآداب: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٨٤م: ص: ٢٤٤.
[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٣٣٤.
[٣] ينظر: المصدر نفسه: ابن رشيق: ج/١: ص: ٣٣٤.
[٤] العَرْفُ الطَّيِّبُ: ناصيف اليازجي: ج/١: ص: ١٣٤.

فقد مَقَّتَ "المتنبي" وزهَّد في مثل هذا الترديد ؛ لأن ألفاظه كانت : "كلهن قلاقل"[(١)] وعلى هذا الحكم النقدي تنسحب كل النماذج الأدبية نتيجة لما فيها من تنويعات ترادفية لا تطوّر الفكرة إطلاقاً، فيصير تكرار الحروف قبيحاً حين "يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً"[(٢)].

ثالثاً ـ الجناس[(*)] :

يمثل الجناس استصحاب الدال دون المدلول، فاللفظان يتوافقان صوتيا ويختلفان دلالياً ؛ فينشأ هذا التجانس والتناسب "الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها"[(٣)].

إنَّ التماثل الصوتي تماثلا تاما، يدفع بتصور مماثل لدلالة اللفظتين المتماثلتين ؛ غير أنَّ جمالية الجناس تكمن هنا، من خلال إحداثها لتلك الهوَّة بين الصوتين المتماثلين، فتأتي الدلالة مختلفة بين اللفظين، ومما قيل في ذلك قول أبي "أبو دؤاد الإيادي"[(٤)] :

عَهِـــدْتُ لَهَـــا مَنْـــزِلاً دَائِـــراً وَإِلاًّ عَلَـــى الْمَـــاءِ يَحْمِلْـــنَ إِلاًّ

فَإِلاًّ الأولى، غير إِلاًّ الثانية في المعنى، فالأولى تعني أعمدة الخيام، أما الثانية فتعني السراب، فهذا التلاعب اللغوي على مستوى الدلالة يعمل على إيجاد ألفاظ لامحدودة دلاليا، ليتضح من خلالها الجرس الموسيقي بصورة أكثر من غيرها ؛ لأنه ناتج "عملية تقارب الحروف واتحادها في لفظين أو أكثر في البيت الواحد وذلك ما يصبغ البيت كله بجرس واحد يجعله سهل النطق حلو السماع تستسيغه الأذن"[(٥)]. وإنْ كانت إعادة اللفظ ذاته وفي البيت نفسه، إنَّما هي عملية تكثيف على المستويين الصوتي أولاً، والدلالي ثانياً، ممّا

---

(١) المصدر السابق، ابن رشيق : ج/١ : ص: ٣٣٥

(٢) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس: ص: ٤٩. وينظر: فرانسوا مورو، الصورة الأدبية: ترجمة الدكتور: علي نجيب إبراهيم: دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع: دمشق: سنة: ١٩٩٥م: ص: ٥٨.

* ـ وقد يسمى التجانس والتجنيس والمجانسة. ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي ابن حجة الحموي : تحقيق وشرح عصام شعيتو، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧ : ج/ ١ : ص: ٥٧.

(٣) كتاب البديع: عبد الله ابن المعتز: تحقيق عرفان مطرجي: ص: ٣٦. أو كما أورده ابن رشيق عن ابن المعتز في تعريفه للجناس "أن تشبه اللفظة اللفظةَ في تأليف حروفها" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تح ، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١ : ص: ٣٣١.

(٤) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق، الدكتورمحمد عبد المنعم خفاجي: ص: ١٦٣.

(٥) في ماهية النص الشعري: عبد العظيم محمد: الطبعة الأولى: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٩٤م: ص: ٧٠.

يسمح للجناس أنْ يكون عملية صوتية دلالية في الوقت نفسه، وهو ما يوحي بأنّ الهدف الأساسي من تكرار اللفظ في الجناس دلاليٌّ.

فَتَحْدُث عقِبَ هذا التكرار المنتج للجرس الموسيقي مراوغةُ المتلقي على مستوى الدلالة، ليحقق الخطاب الشعري أدبيته من خلال وضعه "في إطار قدرته على الكشف والإثارة وإحداث الهزَّة"[١]، وانطلاقاً من المستوى الصوتي، الذي يشكل الإنزياح الحاصل من القافية والجناس تكون "قابلية فهم الرسالة اللغوية معتمدة على سلبية الفونيمات، فإنَّ القافية والجناس يخرقان مبدأ السلبية"[٢].

ويكون الأثر النفسي قد أدى مبتغاه عقب ما خلّفته أصوات تلك الحروف في نفسية المتلقي الذي يوعز إلى تلك الكيفية التي يتكرر فيها أكثر من حرف سواء على مستوى بداية الكلمة أو وسطها أو آخرها، كما يعود إلى تلك الهندسة الصوتية التي تمثل "ترابط الفونيمات فيما بينها وهي تتعلق مباشرة بوجدان الشاعر ومعاناته"[٣]. هكذا يكون للجناس، الذي هو وليد الهندسة الصوتية، أثر في نفسية القارئ.

انطلاقاً من هذه الأهمية التي يمثلها الجناس في تحقيق أدبية النص، لم يهمله ابن رشيق في نقده وأولاه اهتماما خاصاً، وأفرد له باباً دون الأنماط الإيقاعية الأخرى، وابتدأ فيه بالمماثلة وهي: " أنْ تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[٤].كقول زياد الأعجم[٥]:

فَانْعَ الْمُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ بَدَتْ　　شَعْوَاءُ مُشْعَلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ

فكلمة المغيرة تأخذ معنيين الأول رجل والثاني الخيل التي تغير، هكذا تضفي أدبية الجناس ـ زيادة على ما تحققه من جمالية على المستوى الإيقاعي ــ التّمامَ على المستوى الدلالي، خاصة إذا كان الشاعر غير قاصد لها لذاتها، فهناك يبدو عليه عدم التكلف فيها، وحينئذ تسهم في إبراز أدبية النص وتحقيقها، ومن ذلك قول أبي الحسن[٦]:

---

[١] في الشعرية: كمال أبو ديب: ص: ١٢٢.

[٢] مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم: ص: ١٢١.

[٣] المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: ممدوح عبد الرحمن: ص: ٣٥.

[٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٣٢١.

[٥] كتاب الأمالي: أبو علي القالي: تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بن عباس الجليمي: الطبعة الأولى: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: ٢٠٠١م: ص: ٥٧٠. مع بعض الاختلاف في اللفظ فعوض: بَدَتْ، غَدَت. ومُشْعَلَةٌ، محجِرة. وكَنَبْحِ، لِنَبْح.

[٦] المصدر السابق: ابنُ رَشِيق: ج/١: ص: ٣٢٩.

مَـا تَـرَى السَّـاقِي كَشَـمْسٍ طَلَعَـتْ تَحْمِـلُ المَـرِّيخَ فِـي بُـرْجِ الحَمَـلْ

إنَّ الجناس الواقع بين كلمتي "حمل" أتمَّ المعنى، وأظهر حسن البيت ورونقه، إذ جعل برج الحمل بيتاً للمريخ وموضع شرف الشمس، فتآلف الكلام وصار بعضه مرتبطاً بالبعض الآخر، وظهر ما كان خفيّاً من محاسنه؛ وما تحصل البيت على تلك الأدبية إلاّ بفضل ذلك الجناس، مع أنَّه كان فضلة عن المعنى، لأنه لم يُتكلف فيه، فوقع موقعه؛ ولو قال في غير وزن موضع الحمل: "النطح" أو "الكبش" لكان كلاماً مستقيماً، لكن أَقَلّ أدبية، بينما بهذا الجناس العفوي الذي سامحت فيه القريحة، وأعان عليه الطبع، حقق النص أدبيته[١].

فاستصحاب الدال دون المدلول، أو اتفاق الأصوات جرساً، وتمايزها دلالياً هو المحدث للأدبية، وهو ما يؤدي بالمتلقي إلى أن يندفع نحو الألفاظ المتجانسة فيتتبع التغيرات الكامنة فيها للوقوف على مدلولاتها، ويقوم بترجيح الاحتمالات، وهنا تتجلى أسمى صورة للنص الأدبي الذي تستعصي لغته وتأبى التجلي للوهلة الأولى. هكذا يحقق الجناس الفرق عبر درجة قصوى من التشابه، فهو يقوم بتعميق الفرق من خلال التشابه العميق، وعلى هذين المحورين المختلفين بين الفرق الدلالي والتشابه الصوتي، تتحقق أدبية النص لتقوم بخلخلة بنية التوقعات لدى المتلقي؛ لأن انعدام هذه التوقعات يلغي وجود الأدبية أصلاً، إذ هناك يُمنح النص طبيعة الواحدية والسير باستمرار، حتى وإنْ كان التشابه الصوتي قائما ومطردا، فالخلخلة تجعل إدراك النص على درجة عالية من المتعة[٢]. ينضاف إلى ذلك أنَّ الجناس يجعل المتلقي يُركّز في النص على اللغة انطلاقا من قيمها "الخلافية للتميز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها؛ مما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها، لتتسع الشعرية الحرة"[٣].

لكن لا ينبغي أنْ يكون الجناس مقصوداً لذاته، إذا أردنا له أن يؤدي وظيفته بصورة كاملة غير منقوصة، وأي تُكُلِّف فيه لا يعدو أنْ يكون إلا ضرباً من ضروب الصنعة اللفظية والإفراط فيها، ولا يتعدّى فيه دور اللفظة حدَّها الصوتي. وعندئذ يكون الإتيان بهذه الآلية ضرباً من أضرب التفنن الشكلي، التي لا

---

[١] ينظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٣٢٩- ٣٣٠.
النطح والناطح: قرنا الحمل، وقيل: النطح نجم منازل القمر يتشاءم به (اللسان: نطح).

[٢] ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب: ص: ١٠٢.

[٣] بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: ١٩٩٦م: ص: ١٧٢.

تحقق روح الإيقاع الذي يوَحِّد أجزاء النص الأدبي، ويربطه بجوهر واحد. وخير نموذج أدبي يعكس ذلك نص "عمر بن علي المطوعي" الذي لم يرْقَ إلى الأدبية، ولوفي أبسط مظاهرها، بالرغم مما فيه من تجنيس، لكنّه تجنيس ظاهرٌ متكلف فيه، لمّا قال[1] :

أَمِــيرٌ كُــلُّهُ كَــرَمٌ سَعِــدْنَا ... بِــأَخْذِ المَجْــدِ مِنْــهُ وَاقْتِبَاسِــهْ

يُحَــاكِي النِّيــلَ حِــينَ يُسَــامُ نَــيْلاً ... وَيَحْكِــي بَاسِــلاً فِــي وَقْــتِ بَاسِــهْ

إنَّ تماثل القافيتين في اللفظ لم يضفِ على النص أدبيةً، وإنَّما أظهر تفككَّ العبارة التي لم تأت مطردة، ومثل هذه الكُلْفة في الجناس هو الذي جعل من هذا النص، وما يقع على شاكلته نصوصاً "باردة"، وعلى النقيض تماماً، كما يرى ابن رشيق[2]، أنّ ما تسبّب في إقصاء البيتين السابقين من حقل الأدبية، وأبعدهما كلَّ البُعْد عن النص الأدبي الحقّ، لو يكُنْ ماثلاً في قول "أبي فراس"(ت ٣٥٧هـ)[3]:

سَــكِرْتُ مِــنْ لَحْظِــهِ لاَ مِــنْ مُدَامَتِــهِ ... وَمَــالَ بِــالنَّوْمِ عَــنْ عَيْنِــي تَمَايُلُــهُ

وَمَــا السُّــلاَّفُ دَهَتْنِــي بَــلْ سَــوَالِفُهُ ... وَلاَ الشَّــمُولُ ازْدَهَتْنِــي بَــلْ شَــمَائِلُهُ

أَلْــوَى بصــبري أَصْــدَاغٌ لَــوَيْنَ لَــهُ ... وَغُــلَّ صَــدْرِيَ مَــا تَحْــوِي غَلاَئِلُــهُ

وهو ما جعل هذه الأبيات غية في الحسن والأدبية. فينبني على ذلك أنّ ما كان من التجنيس في غاية الحسن، هو ما تقاربت مخارج حروفه كهذا فهو الجيد المستحسن، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة منه. فالاستعمال المستحسن للجناس يتحقق في عدم التكلّف فيه، وألاّ يُكثِر الشاعر من إيراده. وتبدو مظاهر التكلف فيه في عدم تلاؤم اللفظة مع الغرض المقصود، ومن ذلك قول "أبي تمام"[4]:

خَشُــنْتِ عَلَيْــهِ أُخْــتَ بَنِــي خُشَــيْنِ ... وَأَنْجَــحَ فِيــكِ قَــوْلُ العَــاذِلِينَ

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تح ، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١ : ص: ٣٢٦.

[2] ينظر: المصدر نفسه: ابن رشيق: ج/١ : ص: ٣٢٩/٣٢٦. ولعله استوحاه من قول القاضي لمّا أقرَّ أنَّ "مع التكلف المقت، وللنفس مع التصنع نُفْرة، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاقُ الديباجة" الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: تح، وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: ص: ١٩.

[3] الديوان: أبو فراس: دار صادر: بيروت: سنة: ١٩٩٦م: ص: ٢٢٥.

[4] الديوان: أبوتمام حبيب بن أوس ، ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت: ص: ٣٠٣.

فما كان من جناس هذا البيت إلاّ أنَّه أوحى بالهجاء أكثر من إيحائه إلى الغزل؛ لأنه لا يشبه خطاب مغازلة النساء، وإنَّما أوقعه في ذلك محبة الشاعر للجناس، فلم تتلاءم اللفظة مع مقتضى حال القول، ونتيجة ذلك أنَّ الخطاب قَرُب إلى الهجاء منه إلى التّغزل بالنساء، فقيل عن مثل هذا الجناس إنَّه غاية الشناعة والركاكة والهجانة[١].

كما يوجد من أشكال الجناس الساقط، ما يعْمد فيه المبدعون إلى التركيز على خاصيته الإيقاعية فيتّجِه بناؤهم إلى حشد التماثل بين مقاطع الكلام، فيتخذ شكل النغمة الموسيقية المكرّرة، ليس إلاّ، كما يبدو ذلك عند "الأعشَى" في قوله[٢]:

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي   شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

هذه الآلية الأسلوبية التي أمِل فيها الشاعر أنْ تحقق لنصه أدبية، كانت سبباً في انتفاء هذه الأخيرة من النص، ومثل هذا التجنيس بين الألفاظ من خلال حروفها هو الذي أكسبها سماجة صوتية، وإثر ذلك لم يُجَزْ "الأعشَى" على قوله هذا، وكان الحكم عليه "عند أهل العلم [أنَّه] من جنون الشعر"[٣]. مِمّا جعل الأصمعي يقو حين سئل عن معناه: "لا أعرِف معْناه"[٤].

من مقاييس الجمال الأدبي، الاشتراط في الشكل عدم التكلف ولا المبالغة لئلا يفسد المعنى، وإنَّما ينبغي أنْ تكون هذه الآليات ناتجة عن ترادف الطبع، أو لنقل هي الطبع ذاته، وإلاّ أدخلت صاحبها في الشطط وجعلته من "أصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر[قعر] الكلام، واغتصابَ الألفاظ، [وأُبعِد عن] مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"[٥].

---

[١] ينظر: الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني: تحقيق علي محمد البجاوي ص: ٤٦٦- ٤٧٤، و الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ص: ٢٥١.

[٢] الديوان: الأعشى الكبير ميمون بن قيس: دار صادر: بيروت: سنة: ١٩٩٤م. ص: ١٤٧. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦: ج/١: ص: ٧١ كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ٣٣٥.

[٣] الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ص: ٢٥٣.

[٤] البديع في نقد الشعر: أسامة ابن منقذ: تحقيق عبد آ. علي مهنا: ص: ٢١٢.

[٥] البيان والتبيين: الجاحظ: تح عبد السلام محمد هارون: ج/٢: ص: ١٣.

رابعاً : التصدير(*)

بالرغم مما يوفره التصدير من تحسين في المستوى الإيقاعي في الشعر، فإنَّ له، هو الآخر، علاقة بالمستوى الدلالي، كونه قريباً من الترديد، غير أنَّ الفرق بينهما يكمن في اختصاص الأول بالقوافي، فَتُرَدُّ على الصدور، بينما الثاني يقع في أضعاف البيت.

هكذا يكون التصدير أداة لتحقيق وحدة البيت؛ لأنه يدل على القافية، فيتّحِد البيت دلالياً وإيقاعياً، وهو ما دفع ابن رشيق بتقديمه لهذه الآلية الأسلوبية كشرط من شروط الإيقاع البديعي الذي يحقق للنّصّ أدبيةً، نظراً لِما توفره من فائدة جمالية وأثرٍ إيقاعيٍ في الشعر بصورة خاصة، فقال عنها: "أنْ يُرَدَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهَة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيَّةً وطلاوة"(١). إنَّ استعمال ابن رشيق لهذه المصطلحات "أبهة، رونق، طلاوة، مائية" هو استعمال لمصطلح الجمالية والأدبية والشعرية بالمفهوم الحديث، وهكذا تكون جمالية الإيقاع البديعي، الماثلة في التصدير عند ابن رشيق مما يؤسس لأدبية النص. فيكتسب النص الشعري هذه الأدبية، نتيجة انقسامه إلى أجزاء متساوية، ويتّصف بشبه التسجيع، الذي يوفر له التناغم الصوتي والتناسب الموسيقا. مما يجعل هذه الآلية الأسلوبية من اختصاص البديع؛ فهي تتصل بمعنى البيت ومبناه مبدئياً، غير أنَّ اختصاصها بالقافية التي ترِد على صدر البيت، يسهِّل استخراج هذه الأخيرة، نظراً لما يقتضيه الإبداع الشعري.

إنَّ أساس جودة البيت أنْ يكون جيد البداية والنهاية وهو ما يعبَّر عنه بالمقاطع والمطالع، وهذا الحسن في المقطع، وتلك الجودة في المطلع تتمثل في "أنْ يكون مقطع البيت ـ وهو القافية ـ متمكناً غير قَلِقٍ ولا متعلق بغيره، فهذا حُسْنُه، والمطلع ـ وهو أول البيت ـ جودته أنْ يكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله"(٢).

فتعليق ابن رشيق الأدبية على آلية رد الأعجاز على الصدور "يؤكد الوعي البلاغي بوظيفتيه السطحية والعميقة، فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتية نتيجة لتردد الدال بعينه، إذ أنَّه يحيل البيت إلى دائرة

---

*ـ المصدر نفسه: الجاحظ: ج/١: ص: ٩٣، ص:١١٦. و حلية المحاضرة، أبو علي الحاتمي، تحقيق أبو جعفر الكتاني: ج/١: ص: ١٦٢، وتحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري: تحقيق حفني محمد شرف: ص: ١١٧.

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٣.

(٢) المصدر نفسه: ابن رشيق: ج/١: ص: ٢١٦.

مغلقة بدايتها هي نهايتها»[١] فيدل بعض الكلام على بعضه الآخر، وهذا ما من شأنه أنْ يوفر للمتلقي القدرة على إنتاج القوافي في الشعر، والفواصل في النثر. أما على المستوى العميق، للنص فإنَّ دلالة العبارات تتلاحم فيما بينها تلاحماً شديداً، فتزداد المائية فيها، وينمو المعنى نماء ليوفر الأدبية ويجلبها، وهو ما عبّر عنه ابن رشيق بالديباجة، بالرغم مما كان من تكرار على المستوى السطحي.

الاهتمام برد الأعجاز على الصدور جعله ابن المقفع شرطاً من شروط الشعر الجيد؛ لأن خير أبيات الشعر عنده «البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته»[٢] الشيء الذي جعل أبا العباس ثعلب يسمي هذه الأبيات التي اشتملت على هذه الآلية الأسلوبية بالأبيات الغُرِّ؛ لأن كل أغرّ منها قد نجم من صدره «تمام معناه، دون عجزه، وكان لو طُرح آخرُه لأغنى أوله بوضوح دلالته»[٣].

اعتمادا على هذا التواجد للتصدير في النقد العربي، كان نعت ابن رشيق للتصدير بأنه المُكْسِب لأدبية النص ورونقه وطلاوته؛ بل عدّه ميزة للشاعر المتقدم في صناعته كـ «أبي تمام» ونظرائه؛ لأنه كان ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدور. وهذا هو الصواب عند ابن رشيق فلا يصنع الشاعر بيتا لا يعلم قافيته[٤].

من هنا كان ابن رشيق الأكثر تحديداً للأدبية لّما جعلها متعلقة بالتصدير، نتيجة تمتع هذا الأخير بالمزج بين الجانبين الصوتي الإيقاعي والدلالي. فغدا كلّ من التصدير أو التكرار الإيقاعي من مقومات النص الأدبي. فهما يتجلّيان في وحدة الوزن والقافية في الشعر أو في تساوي الفواصل في النثر، أو فيما يعرف حديثاً بالمقاطع العروضية والموسيقى. ممّا يجعل «البيت الجيد هو البيت الذي يمكن أنْ نَتَنَبَّأ بكلمته ـ القافية ـ بدءاً من الكلمات الأولى. فهذه الكلمات هي التي تكشف سر التأليف المختار»[٥].

لذلك أُدرِج التصدير حديثا ضمن البحوث الأسلوبية التي تُعنَى بموسيقا الإطار، فهو يتقاطع مع بنية الوزن القافية. إنّ الانسجام الموسيقي لا يتحقق إلاّ في توالي مقاطع الكلام وخضوعها لترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها، وهذه هي أهم خاصية أسلوبية تميز النص، وتكسوه أدبيةً.

---

[١] البلاغة العربية، قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: ١٩٩٧م.: ص: ٣٦٨.

[٢] البيان والتبيين: الجاحظ: تح عبد السلام محمد هارون: ج/١: ص: ١١٦.

[٣] قواعد الشعر، أبو العباس ثعلب، شرح محمد عبد المنعم خفاجي: ص: ٥٠.

[٤] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ٢٠٩.

[٥] الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ: ص: ٢٤٠.

التصريع[*] :

نظراً لما تُحدثه هذه الآلية الإيقاعية داخل بنية النص من تناغم داخل النص الشعري، ومن محاسن اشتُرط فيها أنَّ تقع "في أول الشعر"[١]، وهو ما أودى بالشعراء الفحول والمجيدين قدماء كانوا أو محدثين أن يتوخَّوا ذلك "ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول"[٢]، فكانوا يتعمدون هذه الآلية الإيقاعية بتلك الطريقة كي يبرز كل واحد منهم مدى اقتداره على نظم الشعر وسعة بحره فيه. فجعل هؤلاء الشعراء"التصريع في مهمات القصائد، فيما يتأهبون له من الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع"[٣].

نتيجة هذا الفضل الذي يحدثه الإيقاع الموسيقي للقصيدة المُراد لها الانتشار، كان الشاعر يتحرى أدبية هذه القصيدة في كلِّ النواحي، فيستحضر التصريع الذي يعتبر سمة القصائد الجيدة، على خلاف القصائد الأخرى التي هي على دون مستوى من الأدبية. الأمر الذي دفع "أبا تمام" أن يقول مبرزاً أهمية التصريع، وما يحدثه من تكثيف إيقاعي داخل البيت الشعري[٤]:

وَتَقْفُـوا إلى الجَـدْوَى بِجَـدْوَى، وَإِنَّمَـا ... يَرُوقُـكَ بَيْـتُ الشِّـعْرِ حِـينَ يُصَـرَّعُ

علامة تأكيد ابن رشيق على قيمة التصريع، إيلاؤه له دوراً مهمّاً في الخطاب الأدبي، لذا يجعل مهمته غير محصورة في ذلك المجال الصوتي، وإنَّما تتعدّى إلى أن تضطلع بالبعد الدلالي، كما يربطه أيضاً بالمستوى الهيكلي للقصيدة، وذلك حين يشير إلى أنَّه قد يقع في غير الابتداء فيكون منبهاً على تغير الموضوع[٥]، والتحول وخروج الشاعر من "قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف آخر"[٦]. فابن رشيق يكاد أنْ يجعل من التصريع شرطاً أساسيًا في ابتداء القصيدة، لِما له من ميزة تمكنه من إحداث التنغيم الصوتي

[*] ـ فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص وتزيد بزيادته. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ١٧٤ ونحو ذلك قول امرئ القيس: الديوان: ص: ٢٠٨.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ ... وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَانِ

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ١٧٤.
[٢] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: ص: ٨٦.
[٣] المصدر السابق، ابن رشيق: ج/١: ص: ١٧٦.
[٤] الديوان: أبو تمام: ص: ١٧٨.
[٥] ينظر: في ماهية النص الشعري: عبد العظيم محمد: ص: ٦٤.
[٦] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ١٧٤.

المتواتر، لدرجة أنَّه ذهب إلى اعتبار الشاعر الذي "لم يصرع قصيدته كان كالمُتَسَوِّرِ الداخل من غير باب"[١]. فكأنّ التصريع هو باب الشعر، والمفرِق بينه وبين النثر، فيعمد الشاعر به إلى متلقيه ليبين له أنَّ ابتداءه الكلام ابتداءٌ في الشعر لا النثر، فكان "سببُ التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أوّل وهلة أنَّه أخذ في كلام موزون غير منثور"[٢].

قانون الشعر القاضي بضرورة الإيقاع على المستوى العمودي يدفع بالشاعر إلى إحداث إيقاع على مستوى أفقي، مما يجعل التصريع يمثل الأساس في التوزّع الصوتي للقافية بنغمتها داخل البيت، وعليه فاستجادة التصريع "دليل على أنَّه رباط إيقاعيّ، إذ هو يضمن للنص تسلسله الصوتي ويشد انتباه المتقبل بقرع سمعه قرعاً متواصلاً"[٣].

بالرغم من تلك المكانة التي يتمتّع بها التصريع داخل بنية النص الشعري، فلا يُتصور أنّ وظيفته وأدبيته تنتهي بمجرد إحداثه للإيقاع الداخلي، كما لا يُفهم أنَّ مهمّته هي ذات طابع جمالي خالص، وإنَّما هو أداة للجمال مضطلعة بوظيفة أخرى كامنة في التأثير، فالمعنى يتشكل عند الشاعر انطلاقا من بناءين: البناء العروض، والبناء الصياغي. ممّا يحدو بنا إلى جمع كل الظواهر البديعية التي تبلور الإيقاع الداخلي: كالتصريع، والترصيع، والتقسيم، والتقطيع، والمقابلة، والتطريز، والتسهيم، والتوشيح، والمجاورة، والازدواج، والموازنة، أو التوازي، والتوازن. لكن هذه الآليات لا تنتفي مساهمتها بما يمكن أنْ تحدثه من تناسب، وتقسيم للبيت إلى أقسام متساوية في الوزن والازدواج، ليتحقق عندئذ التناسب الصوتي، فهي لا تكتفي بما تؤديه من وظيفة شكلية متمثلة في حسن الإيقاع بعيداً عما تحمله العبارات من دلالات، كأن لا تتضاد ولا تتخالف، وفي الوقت ذاته لا تتوافق ولا تترادف، وإنَّما تتوازن وتتزاوج في الوزن وكفى مثل قول "النابِغة الذبياني"[٤]:

أَخْـلاَقُ مَجْـدٍ تَجَلَّـتْ مَالَهَـا خَطَـرٌ فِـي البَـأْسِ والجـوُدِ بَـيْنَ الحِلْـمِ والخَبَـرِ

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/١: ص: ١٧٧.

[٢] المصدر نفسه: ابن رشيق: ج/١: ص: ١٧٤. وهذا ما أشار إليه قدامة بن جعفر أنه "كلما كان الشعر تكثر اشتمالا عليه - التصريع - كان ادخل في باب الشعر واخرج له عن مذهب النثر". نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق، د.محمد عبد المنعم خفاجي: ص: ٩٠.

[٣] مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي: ص: ١٤٢.

[٤] النابغة الذبياني، الديوان: تحقيق وشرح كرم البستاني: دار صادر: بيروت: (د.ت.): ص: ٧٤.

فمن محاسن هذه الآليات أنَّها تحقق التناسب الإيقاعي، فقد سُئل "أبو دلامة" عن أشعر بيت قالته العرب فقال إنه[(١)] :

مَـا أَحْسَـنَ الـدِّينَ وَالـدُّنْيَا إذا اجْتَمَعَـا وأَقْـبَحَ الفَقْـرَ وَالإفْـلاَسَ بِالرَّجُـلِ

وذلك ليس إلاّ لما يحققه من تجانس صوتي داخل كل مصراع حتى أصبح يلعب به الصبيان لسهولته ويسره وحسن موقعه من النفس[(٢)]. ففي الشعر يساعد الوزن على فرض هذا التوازي، ويصير التكرير "للأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً: ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة"[(٣)].

لذا علق ابن رشيق التقطيع على المجال الصوتي، وكان البيت المشتمل على شعرية الإيقاع عنده ما أتى مقطعا مفصلا بحسب تقطيع الوزن ومن ذلك بين "أبي الطيب المتنبي"[(٤)] :

لِلسَّـبْيِ مَـا نَكَحُـوا والقَتْـلِ مَـا وَلَـدُوا والنَّهْـبِ مَـا جَمَعُـوا، والنَّـارِ مَـا زَرَعُـوا

فجاء به على تقطيع الوزن، فكل لفظتين شكلتا ربع بيت، وكان الترصيع نتيجة التزاوج بين السجع والتقطيع، مما جعل تكرار الوحدة النغمية بذاتها هدف التقسيم المقطعي الصوتي، الذي يعتبر مرحلة تالية للتكرار اللفظي، ويسميه ابن رشيق بالتقطيع المسجوع أو الشبيه بالمسجوع للأجزاء[(٥)]، كما هو حال شعر الخنساء الذي يأخذ التقسيم النغمي فيه، شكل الوحدات المتنوعة التي يستقل بها البيت على تاليه، مثل[(٦)] :

يَهْـدِي الرَّعِيـلَ إذا ضَـاقَ السَّـبِيلَ بِهُـمْ نِـــدَّ التَّلِيـــلِ، لِصَـعْبِ الأَمْــرِ رَكَّابَــا

المَجْـــدُ حُلَّتُـــهُ، والْجُـــودُ عِلَّـــتُهُ، والصِّـــدْقُ حَوْزَتُـــهُ، إِنْ قَرْنُـــهُ هَابَـــا

---

(١) تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري: تحقيق حفني محمد شرف: ص: ١٨١، وخزانة الأدب: ابن حجّة الحموي: ج/ ١: ص: ١٣١.

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ١٧.

(٣) قضايا الشعرية: رومان جاكبسون: ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز: ص: ١٠٨.

(٤) العَرْفُ الطَّيِّبُ: ناصف اليازجي: ج/ ٢: ص: ٩١. وورد البيت في العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٢٦.

(٥) ينظر: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها): علي البطل: ص: ٢٢١. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٢٦.

(٦) شرح ديوان الخنساء: تحقيق عبد السلام الحوفي: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٨٥م. ص: ٢٣.

حَطَّـــابُ مَحْفَلَـــةٍ، فَـــرَّاجُ مَظْلَمَـــةٍ إنْ هَـــابَ مُعْضِـــلَةً سَـــنَّ لَهَـــا بَـــابَا
حَمَّـــالُ أَلْوِيَـــةٍ ... قَطَّـــاعُ أَوْدِيَـــةٍ شَـــهَّادُ أَنْدِيَـــةٍ ... لِلْـــوِتْرِ طَـــلاَّبَا
سُـــمٌّ العُـــدَاةِ وفَكَّـــاكُ العُنَـــاةِ إذا لاَقَـى الـوَغَى لَـمْ يَكُـنْ لِلْمَـوْتِ هَيَّابَـا

فكل بيت يحظى بتقسيم إلى أربع تقاسيم موسيقية متكافئة متوازنة تساعد على إظهار الترصيع والترجيع الصوتي في تكرار طردي يوحي بحركة التموج النفسية الحزينة. مثل هذا التسهيم الذي يلحق بالبيت يدفع إلى "لطف موقع الشعر"[١] ؛ لأنه يختص بالمستوى الموسيقي (الصوتي) وفي الوقت نفسه غير مُهمل للمستوى الدلالي، فيجمع بذلك بين وظيفتين إحداهما على مستوى الشكل، فيراعي الطريقة التي يرتصف بها الكلام، وأخرى على مستوى الدلالة حين يجمع بين أكثر من لفظين ترتيباً، حيث يكون الأول وما يلحق به والثاني وما يتصل به، متجانسين دلالياً. هكذا يكون التوازي عاكساً لتقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، وهو ما عدّه جاكبسون ظاهرة جوهرية في لغة الشعر ؛ لأنه أداة رئيسية في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة[٢].

غير أننا في الختام نسجل أن الإيقاع العروضي لم يكن أبداً هو أدبية الشعر ولا شعرية الأدب ؛ لأنه لا يكفي وحده كمميز للشعر من النثر، أو العكس. فكأيّن من شعر ليس فيه من الشعرية غير الأصوات الجوفاء التي تماثل الطبول، ولذلك كان غياب الوزن أحياناً غير منافٍ للشعرية[٣]. وإنما الإبداع الأدبي فوق الأصوات الجوفاء ؛ لأنه يقوم بأشراط أخرى كجمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابه الخيال، وأصالة الابتكار، ودفء العاطفة، وحسن توظيف اللغة بوجه عام، هذا ما يضفي على النص جماليته التي يجب أنْ تميزه تميزاً. فيكون الوزن في النهاية "تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية"[٤].

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد: ج/٢: ص: ٣٤.
[٢] ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل: ص: ٢٧٩ - ٢٨٠.
[٣] ينظر: كتاب الشعر: أبو نصر الفارابي: تحقيق الدكتور محسن مهدي: ص: ٩٢.
[٤] كمال أبو ديب: في الشعرية: ص: ٨٩.

قائمة مصادر ومراجع البحث:

١. إعجاز القرآن، أبوبكر الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.
٢. الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: ١٩٥٣م.
٣. البديع في نقد الشعر: أسامة ابن منقذ: تحقيق عبد آ. علي مهنا: الطبعة الأولى: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٨٧م.
٤. بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل :الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: ١٩٩٦م
٥. البلاغة العربية، أصولها وإمداداتها: محمد العمري :أفريقيا الشرق: الدار البيضاء: المغرب- بيروت: لبنان: سنة: ١٩٩٩م.
٦. البلاغة العربية، قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب: الطبعة الأولى: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: ١٩٩٧م.
٧. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن :ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: سنة: ١٩٨٦م.
٨. بيان إعجاز القرآن: بضميمة ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: أبو سليمان حمد الخطابي، تحقيق محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام: دار المعارف: مصر: طبعة الثانية: ١٩٦٨م.
٩. البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، د.ت
١٠. تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري: تحقيق حفني محمد شرف: لجنة إحياء التراث الإسلامي: مطابع شركة الإعلانات الشرقية: القاهرة: سنة: ١٩٦٣ م.
١١. حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث: سعيد خالدة: الطبعة الأولى: دار العودة: بيروت: سنة: ١٩٧٩م
١٢. حلية المحاضرة، أبو علي الحاتمي، تحقيق الدكتور أبو جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٧٩.
١٣. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي ابن حجة الحموي :تحقيق وشرح عصام شعيتو، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م.
١٤. سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي: دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان
١٥. الشعر والشعرية: محمد لطفي اليوسفي :الدار العربية للكتاب: تونس: سنة: ١٩٩٢م.
١٦. الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ :الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب: سنة: ١٩٩٦ م.

١٧. الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري: علي البطل: الطبعة الثانية: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: لبنان: سنة: ١٩٨١م.

١٨. العَرْفُ الطَّيِّبُ في شرح ديوان أبي الطيب: ناصيف اليازجي دار صادر: بيروت: (د.ت.)

١٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا: سنة ١٩٨١م

٢٠. فن الشعر، أرسطو طاليس: مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٥٣.

٢١. في الأسلوب الأدبي: علي أبو ملحم: الطبعة الثانية: دار ومكتبة الهلال: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٩٥م.

٢٢. في الشعرية: كمال أبو ديب: ط. الأولى: مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت: سنة: ١٩٨٧م.

٢٣. في ماهية النص الشعري: عبد العظيم محمد: الطبعة الأولى: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٩٤م

٢٤. قضايا الشعرية: رومان جاكبسون: ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز: الطبعة الأولى: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: سنة: ١٩٨٨م.

٢٥. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي: دار النهضة العربية: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٨٤ م.

٢٦. قواعد الشعر، أبو العباس ثعلب، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.

٢٧. كتاب البديع: عبد الله ابن المعتز: تحقيق عرفان مطرجي: الطبعة الأولى: مؤسسة الكتب الثقافية: بيروت: سنة: ٢٠٠١ م.

٢٨. كتاب الشعر: أبو نصر الفارابي: تحقيق الدكتور محسن مهدي: بيروت: مجلة شعر: العدد: ١٢: المجلد الثالث: خريف سنة: ١٩٥٩م: ص: ٩٢.

٢٩. كتاب الشعر: محمد عبد المطلب: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: الطبعة الأولى: سنة: ٢٠٠٢م.

٣٠. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦.

٣١. لذة النصّ: رولان بارت: ترجمة الدكتور منذر عياشي: الطبعة الثانية: مركز الإنماء الحضاري: حلب: سورية: سنة: ٢٠٠٢م.

٣٢. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: ممدوح عبد الرحمن: دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية: سنة: ١٩٩٤م

٣٣. المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش :منشورات المكتبة الجامعية: الدار البيضاء: سنة: ١٩٨٤ م.

٣٤. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم :الطبعة الأولى: المركز الثقافي العربي: سنة: ١٩٩٤م.

٣٥. مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي :الطبعة الثانية: منشورات عيون: الدار البيضاء: سنة: ١٩٨٧م.

٣٦. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي: تحقيق علال الغازي، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف الرباط ،المغرب ، ١٩٨٠.

٣٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني :تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦

٣٨. الموازنة، بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: الطبعة الثانية: مطبعة السعادة: مصر: سنة: ١٩٥٩م.

٣٩. موسيقا الشعر: إبراهيم أنيس: الطبعة الرابعة: دار العلم: بيروت: لبنان: سنة: ١٩٧٢م.

٤٠. الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمرانالمرزباني: تحقيق علي محمد البجاوي: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر: سنة: ١٩٦٥م.

٤١. النص والأسلوبية: عدنان بن ذريل :منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق: سنة: ٢٠٠٠ م.

٤٢. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم :الطبعة الأولى: دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية: سورية: سنة: ١٩٨٣م.

٤٣. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: ط. الأولى: دار العودة: بيروت: سنة: ١٩٨٢م.

٤٤. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

٤٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الرابعة: مطبعة عيسى بابي الحلبي وشركاه: مصر: سنة: ١٩٦٦م.

❑❑

تقنيـات الحِجـاج عنــد الجَــاحظ

كتاب العثمانية أنموذجاً

نور الهدى حناوي*

ملخص البحث:

غرض هذا البحث إعطاء لمحة موجزة عن أدوات الحجاج وأنواعه والسلم الحجاجي كما ورد عند أغلب الباحثين،والقيام بدراسة تطبيقية على الرسالة العثمانية؛ إذ بيّنتُ تقنيات الحِجاج في الرسالة على المستوى التركيبي الذي برز في الاستفهام المجازي والشرط والنفي، موظفة الجداول الإحصائية في ذلك، وعلى المستوى البلاغي الذي ظهر في البديع، ثم ذكرت أهم الأساليب الإقناعية التي وظفت في الرسالة، وبيّنت كيف أسهمت تقنيات الحجاج عند الجاحظ في إيصال فكره وآرائه إلى المتلقي.

الحجاج وأركانه:

إن غاية كل أديب أن يقنع المتلقي بأفكاره وآرائه معتمداً على ما يملكه من أدوات، ولاسيما عند عالم أديب اتخذ الاعتزال مذهبا،كالجاحظ الذي كان عقله غالباً على أي شيء آخر عنده.

---

* طالبة دراسات عليا ، كليّة الآداب ، جامعة دمشق.

والإقناع هو "قدرة التأثير في الآخر، وذلك بجعله يعتقد بمعتقد ما، فهو يهدف إلى إحداث تغيير في اتجاهات الجمهور أو آرائه أو سلوكه، معتمداً على تقديم عدد من الحجج أو الأدلة أو الشواهد"[١]. وتختلف أدوات الإقناع باختلاف المتلقين وثقافتهم وظروفهم الاجتماعية.

ويقوم الإقناع على أركان، منها: ما يتعلق بالمرسل، ومنها ما يتعلق بالرسالة، ومنها ما يتعلق بالمستقبل.

- أما المرسل فينبغي عليه أن يبتعد عن المبالغة في عرضه لأفكاره؛ لأن مصداقية المرسل، وعدم مبالغته في طرح الوقائع تعد عاملاً مهماً في الإقناع.
- الرسالة: وهي التي تحتوي على الأفكار المراد إقناع المتلقي بها، وكلما كان محتوى الرسالة مقنعاً، وينسجم مع المنطق؛ كان ذلك أدعى إلى التأثير.[٢]
- المستقبل: بكل ظروفه النفسية والاجتماعية والثقافية، ويعد عامل نجاح الرسالة، أو عامل إخفاقها. وهنا تبرز براعة المرسل في إدراكه الأداة التي يمكنه استغلالها لإقناع المتلقي.

وعليه يمكننا تعريف الحجاج [Argumentation] بأنه: "درس تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليه من أطروحات، وأن تزيد في درجة التسليم، محاولة إذعان العقل لما يطرح عليه من أفكار."[٣]

وأما تاريخ الحجاج فيرى بعض الباحثين أن الحجاج الغربي أرسطي وإن صيغ صياغات حديثة، على يد "بيرلمان" و" ديكرو" فاهتم الأول بالتفاعل بين الخطيب والجمهور، وأن الحجاج غير الخطابة والجدل في العلاقة الموجودة بينهما، في حين اهتم الثاني بالمدرسة البراغماتية "التداولية" وعدم إغفال الباث والمتلقي. وما يجب ذكره في هذا المقام أن المدرسة البلجيكية تعدّ الرائدة في مجال الدراسات البلاغية والحجاجية.[٤]

وهو بذلك يخالف الحجاج العربي الذي وجد الباحث نفسه فيه تعقيدا مرده طبيعة اللغة والثقافة العربية حسب رأيه.[٥]

---

[١] الصورة والإقناع، محمود حسن، ٣١.

[٢] انظر المرجع السابق، ٣٢،٣٣، ٣٥

[٣] المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بو قرة، ١٠٥

[٤] مصطلح الحجاج، بواعثه وتقنياته، عباس حشاني، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، ٢٠١٣، ص ٢٧٢

[٥] التداولية والحجاج، صابر الحباشة، ٤٧

[استراتيجية] الحجاج في النص المدروس:

إن النص الأدبي الرفيع له خصائص مختلفة تميّزه من غيره. وإن الترابط بين الخصائص الفنية للنص الأدبي والمعنى ظاهرٌ في النصوص الرفيعة. فلا نكاد نجد نصاً ذا خصائص متميزة وقد هبط مضمونه أو معناه، وكذا خلاف ذلك، فلا قيمة لنص بمضمون رفيع يخلو من الخصائص الفنية، فهذان الأمران مترابطان، فالنص ميّزه أمران، الأول: أنّه للجاحظ وهو من هو، والثاني: ظهور الحجاج كتقنية التزمها الجاحظ في هذا النص، وتنوعت أساليبها عنده. فهي تساعد على تنامي الخطاب بين أطرافه، وهي أيضاً لا تخلو من إمتاع ناتج من تبادل الحجج وإعمال العقل، فتكون أقدر على التأثير.[1] ولاسيما إن كان من صنع أديب كالجاحظ "ألقت إليه اللغة بقيادها فصرّفها كما شاء، فهو إذا كتب في العلم جارى العلماء في لغتهم، وإذا دانى الفلسفة استطاع التدوين بلغة الفلاسفة، وإذا ألقى إلى الأدب يراعه عرف أن يكون صاحب الأسلوب الفرد"[2].

أنواع التقنيات الحجاجيّة:

أولاً- الأدوات اللغوية: ويتضمن ما يأتي:

- ألفاظ التعليل، ومنها:
  - المفعول لأجله، وكلمة السبب، ولأن، وغيرها من ألفاظ التعليل، وتعد "لأن" من أهم ألفاظ التعليل، فقد يبدأ المرسل خطابه الحجاجي بها في أثناء تركيبه. وتستعمل لتبرير الفعل، كما تستعمل لتبرير عدمه.
  - الشرط: وهو ينهض على مظنة صاحبه، فالجاحظ صحح الأخطاء التي كان يراها غير صائبة عند أصحابها من خلال تركيب الشرط، ولم يصححها بكلام خبري مباشر موجه، وفي ذلك تتجلى عبقريته اللغوية وغيرها.

والجدول الآتي يبين شيوع أدوات الشرط في النص المدروس.

---

[1] استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٤٤٦.

[2] الجاحظ، دراسة عامة، جورج غريب، ١١٦

إن	لو	إذا	أما	لما	لولا	متى	أي
٨٠	٧١	٤٥	٢٨	٢٢	١٠	٢	١

نجد استنادا إلى الجدول السابق أن الأداة الغالبة "إنْ" وهي أم الباب والأصل في أدوات الشرط، والأصل فيها أن تدخل على ما يترجَّحُ بينَ أن يكونَ وأن لا يكون[١]. وذلك كقوله: "وإن زعم قوم أن الأسماء التي ارتضاها الرسول صلى الله عليه وحبا بها أصحابه لا تدل على فضيلة ولا على خاصة كرامة، وجسروا على أن يقولوا إنه ليس في قول النبي صلى الله عليه لحمزة إنه أسد الله، وأسد رسوله، فضيلة؛ وليس في قوله «الزبير حواري» فضيلة- فليس عندنا في ذلك إلا مثل مالهم في صدور أهل القبلة من الإسقاط والإهانة."[٢]، فقد استخدم الجاحظ هذه الأداة ليشير منذ البداية إلى ضعف هذه الحجة.

والجدير بالذكر أن جميع الحجج التي افترضها الجاحظ على لسان الخصم استخدم فيها أداة الشرط "إن" وفي ذلك إشارة إلى ضعف حججهم كما ذكرنا سابقا. ومنها، قوله: "وإن قالوا: فما قول أبي بكر في خطبته التي خطب بها في أول خلافته: «وليتكم ولست بخيركم»؟ وهل يخلو هذا القول من الصدق والكذب. فإن كان صدقا فهو خلاف قولكم في تفضيله على جميع أئمتكم، والرجل كان أعلم بنفسه وبأهل دهره. وإن كان كاذبا فأي كذب أقبح من كذب إمام على منبر جماعة".[٣]

ثم تليها "لو" وهي أداة شرط غير جازمة والغرض المعنوي الذي تفيده:

«أنه إذا قيل: إن أكرمتني شككت في هل يكرم المخاطب أو لا؟ وإذا قيل: لو أكرمتني كنت عارفا بأن المخاطب لم يكرمني، فالغرض المشار إليه بـ "لو" فرض.»[٤]

وهذا ما أراده الجاحظ فهو يريد أن يفهم المتلقي أن كل ما يقوله هو على سبيل الفرض لا الحقيقة. كقوله: "لو كان الأمر كما تقولون في هذين الخوفين لم يقم صرف ما بينهما بقدر عشر ما لقي أبو بكر من جميع ما وصفنا وما صنع أبو بكر في ثلاث عشرة سنة، من كثرة الإنفاق، وإيثار الفقر على الغنى، والوحدة على الأنسة، والهوان بعد الكرامة، والخوف بعد الأمن، والضرب والافتنان بعد الإكرام

---

[١] اللباب في علم البناء والإعراب، أبو البقاء العكبري، تح: غازي طليمات، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٥، ط١، ١/٥٠، دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٨٢

[٢] العثمانية، ١٢٣

[٣] العثمانية ٢٢٧

[٤] أسلوب الشرط بين النحويين والبلاغيين، ١٩٥

والتعظيم، مع عتق المعذبين وكثرة المستجيبين".[١] إن ما ذكره الجاحظ من فضل لأبي بكر هو من وجهة نظره، لذا عبر عن الشرط بالأداة "لو" حتى يفتح مجالا لآراء الآخرين ولا يصادر أقوالهم.

ومما يلاحظ أيضا توظيفه "لو" في الحجاج ، عندما يأتي جوابها "لازم الوجود في جميع الأزمنة في قصد المتكلم، وآية ذلك أن يكون الشرط مما يستبعد استلزامه لذلك الجزاء، بل يكون نقيض ذلك الشرط أنسب وأليق باستلزام ذلك الجزاء، فيلزم استمرار وجود ذلك الجزاء على كل تقدير، لأنك تحكم في الظاهر أنه لازم للشرط الذي نقيضه أولى باستلزام ذلك الجزاء"[٢]، كقوله: "لو أدرت معاني بعض ما وصفت لك على أذكى صبي في الأرض وأسرعه قبولا وأحسنه حكاية وبيانا، وقد سوّيته له ودللته، وقربته منه وكفيته مؤونة الروية ووحشة الفكرة، لم يعرف قدره ولا فصل بين حقه من باطله، ولا فرق بين الدلالة وشبيه الدلالة، فكيف له بأن يكون هو المتولى لتجربته وحل عقده، وتخليص متشابهه، واستثارته من معدنه"[٣]. وهذا النوع من الشرط يعطي قوة للحجاج، فالمرسل يريد أن يبرهن على نقيض هذا الجواب؛ إلا أنه لجأ إلى هذا النوع من الشرط ليعطي حجته رسوخاً لدى المتلقي، فلا يدع له مجالاً للشك في ثبوت هذا الحكم.

وأما عن "إذا" فنلاحظ أن جوابها أتى تركيبا استفهاميا في عدة مواضع، وهذا يتناسب مع أداة الشرط "إذا" لأن الاستفهام يؤكد ما يريد أن يقرره الجاحظ من أحكام عن طريق الحجاج البرهاني، وكذلك "إذا" فهي تستعمل لما يتأكد وقوعه في ذهن الكاتب، كقوله: "فإذا كان هذا الحديث مختلفا في أصله وفي صحة مخرجه، ومختلفا في تأويله وفرعه، والحجة في أصله متدافعة، والحجة في فرعه متكافئة، فكيف يكون جحد على إمامته واستحقاقه وفضيلته على نظرائه."[٤]، فاختار الجاحظ لجملته ما يؤكد دلالتها مستعملا "إذا" التي تدخل على ما يترجح وقوعه في ذهن المتكلم ويريد أن يؤكده لدى المتلقي، ومن ثم أكد ذلك باستخدامه الاستفهام المجازي الذي أعطى الجملة تأكيدا قويا لا نراه في غير هذا التركيب.

- الأفعال اللغوية: إن دور الأفعال اللغوية يتجاوز الدور المساعد في تركيب الخطاب، إذ يستعملها المرسل في الحجاج على أنها الحجج بعينها.[٥]

---

[١] العثمانية، ٤٣

[٢] شرح الرضي على الكافية، الإستراباذي، ٤/٤٥١.

[٣] العثمانية، ١٧

[٤] العثمانية ١٤٨

[٥] انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ٤٨٣

الاستفهام:

يُعدّ الاستفهام من أنجح أنواع الأفعال اللغوية حجاجاً، "فطرح السؤال يمكن أن يضخم الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما"[1]. وشاع في العثمانية خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معان مجازية، فـ"بنية الاستفهام البلاغي بنية مفتوحة ومغلقة في آن واحد. بمعنى أنه طلب ومصادرة على الطلب من خلال ما تقدمه من معان تتضمنها جملة الاستفهام المجازي. فعلى الرغم مما يتولد من معان تصل المبدع بالمتلقي، فإن الاستفهام يظل باقياً ومتفاعلاً مع عناصر التركيب، ومميزاً بنيته عن غيره من أساليب الخبر والإنشاء".[2]

وقد استعمل الجاحظ أغلب الحروف والأسماء الموضوعة للاستفهام في نصه على سبيل الحقيقة والمجاز. والجدول الآتي يبين هذه الأدوات وتنوعها وشيوعها في النص:

أداة الاستفهام	حقيقي	مجازي	في معرض الخبر	الإجمالي
كيف	٣	٥٦	٥	٦٤
ما	١٣	١٩	١	٣٣
الهمزة	٣	١٥	-	١٨
لم	٤	١٠	-	١٤
أي	٤	٩	-	١٣
هل	٣	٨	-	١١
من	٣	٢	-	٥
أين	١	١	-	٢
كم	-	-	-	-
هلا	-	٥	-	٥
متى	-	-	-	-
أنى	-	-	-	-
	٣٤	١٢٥	٦	١٦٥

نجد من الجدول السابق أن أداة الاستفهام "كيف" هي الغالبة في النص ولاسيما في المعنى المجازي، وذلك لأنها تحمل عدة معان مجازية؛ فهي تفيد الإنكار والتعجب والنفي في سياق واحد. كقوله: "وكيف يكون

[1] نفسه، ٤٨٣

[2] أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسني يوسف، ٤

ذلك وقد توفي النبي صلى الله عليه وسلم وهو لم يجمع الكتاب بعد؟!"[١]، ففي المثال السابق أفادت "كيف" التعجب والإنكار والنفي.

ونجد في النص أيضا غلبة الاستفهام المجازي الذي دل على عدة معان، والجدول الآتي يبين هذه المعاني:

إلزام	تشكيك	تقرير	التعجب	التعظيم	النفي	التوبيخ	الاستبعاد	التهكم
٢٠	٢٠	١٥	١٣	١٢	١٠	١١	٩	٩

التحقير	الإنكار	التحدي	التعليم	التسوية	التنبيه	الأمر	التبكيت
٢	٢	١	١	-	-	-	-

وقد بلغت نسبة أسلوب الاستفهام المجازي في النص ما يقرب ٧٩٪ من نسبة ورود الاستفهام في النص من، ومن ذلك قوله: "فكيف برجل قام بأمر الإسلام وقد هتكت أستاره، وتقطعت أطنابه، ومرجت عهوده، منفرد بالرأي غير مستعين به، ولا مستوحش إلى غيره"[٢]. ففي الجملة السابقة برز لدينا معنى الإلزام الذي استخدم لإبرازه عناصر كثيرة منها: الاستفهام المجازي الذي يدل على التعظيم ولا يخلو أيضا من معنى التعجب، وكذلك التقطيع الصوتي للجملة والتوازن الموسيقي لها، والاختيار الدقيق للمفردات كاختياره كلمة "هتكت" و" مرجت" اللتين تدلان على شدة الحدث الذي وقع بالإسلام بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم، وغيرها كثير، وهذا جعل الجملة تفيض بالمعاني التي تجبر المتلقي على تقبل ما يريد الجاحظ إثباته.

وكقوله أيضا: "ألا ترى أنه كان أول شاهد من المسلمين في صدر الكتاب، والناس كلهم بعده."[٣]وقوله: "ألا ترى كيف جعلوه المقصد والمعتمد قبل الناس وبعد رسول الله صلى الله عليه وسلم"[٤]. وقوله: "ألا تراهما خرجا من مكة هاربين مستخفيين مصطحبين، ثم رجعا آمنين ظافرين معلنين مصطحبين."[٥]

---

[١] العثمانية ١٢١

[٢]العثمانية، ١٨٥

[٣] العثمانية ٧١

[٤] العثمانية ٧٢

[٥] العثمانية ٧٣

فنراه اعتمد على تقنية الاستفهام التقريري المتكرر، وتأتي حجاجية هذا النوع من الاستفهام من أن المرسل يدرك مسبقاً أن المرسل إليه لا يخالفه، وأن ما طرحه من أسئلة هي من المسلمات لدى الطرفين، فالاستفهام هنا هو الحجج ذاتها باعتبار قصد المرسل لا باعتبار الصياغة والمعنى الحرفي فقط.[1] إضافة إلى استخدامه التكرار حيث يسهم في تعالق المعاني وبناء موضوع النص، فالمفردة "بوصفها نواة دالة على إسهام هذا العنصر اللغوي المحدود في توليد طاقة حجاجية فعالة ذات مدى بعيد في تبليغ مقاصد القول."[2] فأثبت ما أراد إثباته بطرحه عدة أسئلة لا يريد من طرحها إجابات بل كانت أدلة على ما يريد إثباته. ونجد أيضا تنوع دلالات الاستفهام في النص للجملة الواحدة مما يجبر المتلقي على فتح آفاق واسعة، نحو قوله: "وكيف يعرف الآثار والأخبار من يكفّر الأسلاف، ويبرأ من التابعين، ويجحد كل ما لم يوافق هواه، ويدّعي ما وافق هواه وإن كان باطلا، بل لا يرضى حتى يتقوّل الزور ويولّد الباطل."[3] فهذه الجملة تفيض بالمعاني المستفادة من أسلوب الاستفهام الذي أفاد معنى الإلزام والنفي والتعجب وغيرها من المعاني.

النفي:

وهو كالاستفهام يفيد الحجاج بالقصد التلميحي، فكل قول منفي هو حجة لإثبات ما يريد المرسل إيصاله للطرف الآخر. وتأتي حجاجية النفي من كونه يثبت الحكم الذي يقرره المرسل مما لا يجعل للمتلقي مجالا للشك في الحكم المقرر سابقا. كقوله: "ولم يكن فتىً حدثا فتهزه أريحية الشباب وغرارة الحداثة، ولم يكن بحذاء إنفاقه طمع يدعوه، ولا رغبة تحدوه، ولم يكن للنبي صلى الله عليه وسلم، قبل ذلك عنده يد مشهورة فيخاف العار في ترك مواساته وإنفاقه عليه، ولا كان من رهطه دنيا فيُسبُّ بترك مكانفته ومعاونته وإرفاقه. فكان إنفاقه على الوجه الذي لا نجد أبلغ في غاية الفضل منه، ولا أدلّ على غاية الصدق والبصيرة منه."[4] فنجد أن العبارات المنفية هي الحجج ذاتها في تأكيد فضل أبي بكر.

---

[1] انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٤٨٥
[2] التداولية والحجاج، صابر الحباشي، ٦٠
[3] العثمانية ١٦١
[4] العثمانية ٣٦

الوصف:

ويشمل عددا من الأدوات اللغوية، منها:

o **الصفة**: إن الصفة تمثل أداة في الفعل الحجاجي وعلامة عليه، فلا يقتصر المرسل على توظيف معناها المعجمي، أو تأويله، بل ينبغي التقويم والتصنيف واقتراح النتائج التي يريد حصولها أو فرضها، فيمارس المرسل أكثر من فعل واحد، بالتصنيف وبتوجيه انتباه المرسل إليه إلى ما يريد أن يقنعه به في حجاجه.[١] ومنه قوله: "وكيف يتفق إطباقهم على سكون واحد والناس من بين حاسد وراضٍ، وعصيّ وتقيّ، وحليم وسخيف، وغالط ومصيب، وعاقل وأحمق."[٢]فنجد في النص صيغا وصفية متنوعة أعطت النص قوة للفكرة التي يريد إثباتها.

o **اسم الفاعل**: يُعدّ اسم الفاعل من نماذج الوصف التي يدرجها المرسل في خطابه بوصفها حجة ليسوغ لنفسه إصدار الحكم الذي يريد، لتنبني عليه النتيجة التي يرومها.[٣] ومنه قوله: "وهذا قول كان من نفر من الأنصار في سقيفة بني ساعدة، قبل أن يقوم فيهم أبو بكر خطيبا وواعظا، ومبيّنا ومحتجا."[٤] فالجاحظ أثبت من خلال اسم الفاعل مكانة أبي بكر وفضله.

o **اسم المفعول**: وهو أيضا من الأوصاف الحجاجية المستعملة[٥]، كقوله: "ولا سواء مفتون مشرَّد لا حيلة عنده، ومضروبٌ معذَّب لا انتصار به ولا دفع عنده، ومُباطِش مُقرِن [يشفي غيظه ويروي غليله، وله مقدم يكنفه ويشجعه]."[٦]فنجد في المثال السابق توالي هذه الصيغة التي أفادت الوصف لإقامة الحجة على الآخرين.

فنستطيع القول: إن الحجاج كامن في اللغة، وهدفه الإقناع، فاختار المرسل أدواته اللغوية وآلياته الحجاجية، "مما يجعل الحجاج في شكله النهائي ترجيح خيار من بين خيارات بواسطة أسلوب هو في ذاته عدول عن إمكانيات لغوية على أخرى يتوقع أنها أكثر نجاعة في مقام معين."[٧]

---

[١] انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٤٨٦

[٢] العثمانية ١٩٣

[٣] استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري٤٨٨

[٤] العثمانية ١٧٧

[٥] استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٤٨٩

[٦] العثمانية ٤٠

[٧] بنية الملفوظ الحجاجي للخطبة في العصر الأموي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إعداد الطالبة: خديجة محفوظي، إشراف: أ.د. صالح خديش، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٦- ٢٠٠٧، ص ١٠

ثانيا: الآليات البلاغية:

- تقسيم الكل إلى أجزائه: حيث يُعدّ كل جزء منها بمثابة دليل على دعواه، كقوله: "رووا أن أفضل هذه الأمة وأولاها بالإمامة أبو بكر بن أبي قحافة، وكان أول ما دلهم عند أنفسهم على فضيلته وخاصة منزلته، وشدة استحقاقه، إسلامه على الوجه الذي لم يسلم عليه أحد من عالمه وفي عصره. وذلك أن الناس اختلفوا في أول الناس إسلاما، فقال قوم: أبو بكر بن أبي قحافة، وقال آخرون: زيد بن حارثة، وقال نفر: خباب بن الأرت. على أنه إذا تفقدنا أخبارهم، وأحصينا أحاديثهم وعدد رجالهم، ونظرنا في صحة أسانيدهم، كان الخبر في تقديم أبي بكر أعم، ورجاله أكثر، وإسناده أصح، وهم بذلك أشهر، واللفظ به أظهر، مع الأشعار الصحيحة والأخبار المستفيضة في حياة رسول الله وبعد وفاته."[١] فكثرة رجال السند، وصحة الإسناد، وشهرة الحديث، ووضوح عبارته، تعد كل واحدة منها دليلا على صحة خبر تقديم أبي بكر على غيره.
- الاستعارة: قد تعلو الاستعارة استعمال ألفاظ الحقيقة، وذلك لأنه لا يفضل المرسل استعمالها، إلا لثقته بأنها أبلغ من الحقيقة حجاجيا.[٢] إلا أننا لم نجد مثالا في النص المدروس على استخدام الجاحظ لهذه التقنية فيها.
- التمثيل: وهذا ما يعمد إليه المرسل لبيان الحالة، والإقناع بما يذهب إليه.[٣] كقوله: "وإنما العامة جنة للدفع، وسلاح للقطع، وكالترس للرامي، والفأس للنجار."[٤]
- البديع: إن للبديع دورا حجاجيا لا على سبيل زخرفة الخطاب فقط، ولكن بهدف الإقناع والبلوغ بالأثر مبلغه الأبعد.[٥]

وللبديع أنواع كثيرة، نذكر منها الطباق، كقوله: "فما هم إلا أن هجم عليه الصديق، وقام فيهم مرشدا ومحتجا حتى استبدلوا بالخلاف طاعة، وبالضجة إطراقا، وبالأنفة خضوعا، وبالطيش حلما، وأنصتوا معا واستمعوا معا."[٦] وتأتي حجاجية هذا النوع من البديع لما فيه من تأكيد الفكرة بطريقة موجزة،

---

[١] العثمانية ٣

[٢] استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٤٩٤

[٣] نفسه، ٤٩٧

[٤] العثمانية ٢٥٢

[٥] استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري ، ٤٩٨

[٦] العثمانية ١٩٣

موجزة، أضافة إلى ما يؤديه الطباق من مطابقة لحركة الفكرة، فالنص عبارة عن جدال بين طرفين متناقضين في الأفكار، وكذلك الطباق تناقض كلمتين في المعنى. فالجاحظ يعنى "بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، ليس عن طريق وجازة الجملة فحسب، بل أيضا عن طريق الملاءمة بين حركة الفكرة أو الصورة المؤداة وبين إيقاع عباراته الصوتية."[١]

وكذلك التوازن الموسيقي، كقوله: "ثم لم ينقل ناقل واحد أن عليا احتج بذلك في موقف، ولا ذكره في مجلس، ولا قام به خطيبا، ولا أدلى به واثقا، ولا همس به إلى موافق، ولا احتج به على مخالف."[٢]

ثالثا: الوصل السببي:

وهو أن يعمد المرسل إلى الربط بين أحداث متتابعة، مثل الربط بما يمكن أن يكون المقدمة والنتيجة، فتصبح النتيجة مقدمة لنتيجة أخرى. كقوله: "ومما يدلك على فضيلة أبي بكر ومكانته وخاصته من النبي صلى الله عليه وسلم وعظم شأنه عنده، أن النبي صلى الله عليه[لـمّا] آخى بين المهاجرين والأنصار آخى بينه وبين حمزة، وإليه أوصى حمزة يوم أحد. وقد تعلمون أن حمزة استشهد وهو أجل الناس في صدور المؤمنين، وأعظم في أنفس المهاجرين. وإن امرأ يكون كفؤاً لحمزة في الإخاء، وحمزة على ما وصفنا، لعظيم الشأن، رفيع المكان."[٣]

في النص السابق نجد أن الجاحظ يريد أن يثبت فضل أبي بكر، مستخدما في ذلك المنطق، مستعيناً بأدوات الوصل اللغوي، إذ بدأ كلامه بحجة قوية معروفة وهي المؤاخاة بين أبي بكر وحمزة، ثم بنى عليها مقدمة أخرى وهي فضل حمزة، فيلزم عقلاً أن فضل أبي بكر يوازي فضل حمزة رضي الله عنهما.

أصناف الحجج:

من بين أنواع الحجج التي ننقلها عن بعض الدارسين:

---

[١] النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، فيكتور شلحت اليسوعي، ٥٩
[٢] العثمانية ١٠
[٣] العثمانية ١٤٧

١- **حجة التبرير:** وأداتها "بما أن" أو ما يؤدي معناها، كقوله: "فإذا كانت قريش وأهل مكة لا يقدرون على ابن أخيه وابن أخته معه فهم عن ابنه أعجز، وعنه أقعد، وله أعفى، وهو لابنه أحضر نصرا وأشد غضبا، وأحمى أنفا"[١]

٢- **حجة الاتجاه:** وغرضها التحذير من انتشار شيء ما، ولم أجد لها مثالا دقيقا في النص المدروس. إلا أن هناك ما هو قريب منه، كقوله: "ولو كانت العامة تعرف من الدين والدنيا ما تعرف الخاصة كانت العامة خاصة، وذهب التفاضل في المعرفة، والتباين في البينة. ولو لم يخالف بين طبائعهم لسقط الامتحان وبطل الاختبار، ولم يكن في الأرض اختيار."[٢]

٣- **الحجة التواجدية:** تنبني على علاقة الشخص بعمله، كقوله: "ثم الذي كان من دعائه إلى الإسلام وحسن احتجاجه حتى أسلم على يديه طلحة والزبير وسعد وعبد الرحمن وعثمان، لأنه ساعة ما أسلم دعا إلى الله ورسوله"

٤- **الحجة الرمزية:** وهي الحجة التي تعتمد على الرمز، وهي قوة تأثيرية لمن يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز. ولم يستخدم الجاحظ هذه الحجة في نصه، وغايته من ذلك أن يكون النص واضحا ليصل إلى جمهور أكثر.

٥- **حجة المثل:** والغاية من اعتماده حجاجياً هو التأسيس للقاعدة، والبرهنة على صحتها. وكذلك لم ترد هذه الحجة في نص الجاحظ.

٦- **حجة الاستشهاد:** وغايته توضيح القاعدة، وتكثيف حضور الأفكار في الذهن. ومن شروط الاستشهاد القائم على التمثيل مقيد بجملة من القيود، أهمها: عدم إطنابه.[٣] كقوله في فضل أبي بكر: "نزعم أنه لم يشهد بدرا بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم من له مثل غناء أبي بكر ونباهته وكرم موضعه [...] فقال الله وهو يريد أبا بكر: ﴿وَلَا يَأْتَلِ أُولُوا الْفَضْلِ مِنكُمْ وَالسَّعَةِ أَن يُؤْتُوا أُولِي الْقُرْبَى وَالْمَسَاكِينَ وَالْمُهَاجِرِينَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلْيَعْفُوا وَلْيَصْفَحُوا أَلَا تُحِبُّونَ أَن يَغْفِرَ اللَّهُ لَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[٤]،

---

[١] العثمانية ٢٣

[٢] العثمانية ٢٥٧

[٣] الحجج الست بتصرف من كتاب التداولية والحجاج، صابر الحباشة، ٤٨.

[٤] النور: ٢٢

وسنورد فقرة حجاجية ونحللها في ضوء ما ذكر:

قال الجاحظ: "فإن قالوا: فإن عليا كان أفقه من أبي بكر وأعلم بالحرام والحلال منه. والدليل على ذلك أن كثرة ما نقلوا إلينا من اختياراته وأقاويله في الحادثات، من الحلال والحرام، وأبواب الفقه والفتيا والتأويل، مع كثرة الرواية المسندة، وكان يُسأل ولا يسأل، ولم يرجع عن شيء قط وليس أحد من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم إلا وله رجعة وأكثر من ذلك، ولم يسمع لأبي بكر بفتيا كثير ولا كثير رواية، ورأس الدين الفقه فيه والعلم به. فلما كان أبو بكر وعلي بن أبي طالب على ما وصفنا وذكرنا، علمنا أن أفقههما أفضل فضلا وأولى بالإمامة، لأن عمل الفقه أفضل من غيره، لأن أولى الناس بالمسلمين أعلمهم بدينهم، لأن من علم الدين لم يجهل أمر الدنيا، لأن أمور الدنيا مياسرة أو شبيه بعلم المياسرة، وعلم الدين مستنبط، وتأويله غامض.قالت العثمانية عند ذلك: أما العدل والقسط فأن ننظر يوم توفى النبي صلى الله عليه وسلم، وأبو بكر وعلي حيّان ظاهر أمرهما، معروف قدرهما واحتمالهما للعلم والعمل. فلعمري لئن كان لعلي من طول الصحبة وكثرة السماع ومفاوضة الرسول الأمر، والمعرفة، وكثرة الإرشاد للأمة وصحة الرأي وكثرة الصواب، وكان الناس إليه أشد فزعا، وظهر من روايته وحاجة الناس إلى فقهه في حياة رسول الله صلى الله عليه وسلم وأيام وفاته وأيام أبي بكر، أكثر مما ظهر من أبي بكر في ذلك الدهر، إنه لأفقه منه في الدين وأعلم بأبواب الدنيا.ولئن كان إنما كثر مما نقل الناس عنه لأنه عاش والحادثات تحدث، وبقي حتى كان يُستفتى ويُفتي ويسأل ويجيب، ويروى عنه في الزمان الذي كان يستفتي فيه مثل أبي هريرة، وأنس بن مالك، وابن عمر، وابن الزبير، وعبد الله بن عمرو، فكان ذلك منه أيام أبي بكر وهي سنتان، وأيام عمر وهي عشر سنين، وأيّام عثمان وهي اثنتا عشرة سنة، وأيام نفسه وهي خمس سنين، فليس في ذلك حجة ولا دليل؛ لأنك تحصي ما يقول الرجل في الدهر الطويل مع كثرة الحادثات، وما يقول الرجل في الدهر القصير مع قلة الحادثات؛ وإنما ينبغي أن ننظر يوم توفى النبي صلى الله عليه من كان أفضل المسلمين وأفقه في الدين، وأعرف بالأمور، وأصوب رأيا وأشد احتمالا، في ذلك الوقت الذي اختير فيه للخلافة. ونحن نعلم أن عليا لو عاش إلى دهر الحسن وابن سيرين لكان قد ازداد فقها وعلما وتجربة على قدره يوم استشهد رضي الله عنه."[١]

[١] العثمانية ٧٥

التحليل :

الطرف الأول	الطرف الآخر
استخدامه أداة الشرط "إن"	الرد بأداة الشرط "أما"، واستخدامه أداة الشرط "لو" التي تدل على الفرض.
استخدامه أسلوب النفي	
استخدامه تقنية الوصل السببي	
	استخدامه التعليل.
	استخدامه القسم
غلبة صيغ التفضيل على غيرها من المشتقات.	غلبة صيغ التفضيل على غيرها من المشتقات.
استخدامه الطباق بنوعيه السلبي والإيجابي، وكذلك المقابلة.	استخدامه الطباق بنوعيه السلبي والإيجابي، وكذلك المقابلة.

وسنذكر فيه أهم السمات التي اتسم فيها الحجاج عند الجاحظ في النص السابق :

- قسّم الجاحظ الحجاج بين الطرفين بالتساوي، فكل طرف أخذ دوره في الحوار بانتظام.
- اعتماد الحجاج على أكثر من تقنية حجاجية لها دورها الفعال في تأكيد ما يرمي إليه كلا الطرفين، كالشرط والنفي والتكرار.
- ورود كلام تقريري مؤكد بعد الاستفهام التقريري، وتعد هذه سمة ظاهرة لديه، فلا يكاد يأتي باستفهام مجازي إلا ويأتي بعده بكلام تقريري مؤكَّد بمؤكدين فأكثر.
- شيوع المؤكدات الآتية في النص: "إنّ" و"القسم" و"اللام المؤكدة".
- توظيف البديع في الحجاج ليعطي النص قوة وتأثيرا في المتلقي.

وأما عن أنواع الحجج فاعتمد على :

- حجة الاستشهاد، وهي قوله: "والدليل على ذلك أن كثرة ما نقلوا إلينا من اختياراته وأقاويله في الحادثات، من الحلال والحرام، وأبواب الفقه والفتيا والتأويل، مع كثرة الرواية المسندة، وكان يُسأل ولا يَسأل، ولم يرجع عن شيء قط."
- حجة التبرير، وهي قوله: "ولئن كان إنما كثر مما نقل الناس عنه لأنه عاش والحادثات تحدث، وبقي حتى كان يُستفتى ويُفتي ويسأل ويجيب، ويروى عنه في الزمان الذي كان يستفتي فيه مثل أبي هريرة، وأنس بن مالك، وابن عمر، وابن الزبير، وعبد الله بن عمرو..."

وأما السلم الحجاجي فاستخدم فيه الوسائل الآتية :

لدى رجوعنا للنص نجد أن الجاحظ استعمل السلم الحجاجي استعمالا منطقيا فبدأ بالحجج الأقل قوة فالأكثر فالأكثر، فذكر على لسان الخصوم :

الحجة الأولى : كثرة ما نُقِلَ إلينا من اختياراته وأقاويله في الحادثات من الحلال والحرام.

الحجة الثانية : كثرة الرواية المسندة.

الحجة الثالثة : وكان يُسأل ولا يَسأل.

الحجة الرابعة : لم يرجع عن شيء قط.

أما في النفي : فجاءت أيضا مرتبة وفق الترتيب المنطقي، فبدأ بالأكثر قوة، فالأقل قوة.

الحجة الأولى : ولم يسمع لأبي بكر بفتيا كثير.

الحجة الثانية : ولا كثير رواية.

وأكّد ذلك بقوله : "ورأس الدين الفقهي هو العلم به."

وأما الأدوات اللغوية في السلم الحجاجي، فأبرزها :

- الواو العاطفة : وبها تم ربط الحجج إلا أنها لا تدل على ترتيبها، وعليه نجد أنه اعتمد على ثقافة المخاطب الدينية والمنطقية في ترتيبها، ولم يعتمد على الأدوات اللغوية.
- درجات التوكيد : شاع في النص الخبر الإنكاري، وهذا لأن كل طرف منكر لفضل الطرف الآخر، وأهمها القسم و"إن".
- الصيغ الصرفية : وكان غالبا في النص (أفعل التفضيل) : وبرز ذلك واضحاً. كقوله : "فلما كان أبوبكر وعلي بن أبي طالب على ما وصفنا وذكرنا، علمنا أن أفقههما أفضل فضلاً وأولى بالإمامة، لأن عمل الفقه أفضل من غيره، لأن أولى الناس بالمسلمين أعلمهم بدينهم"

وأما البناء الحجاجي في النص المدروس فاستند إلى أربعة أركان :

- **الأطروحة :** وهي قضية الإمامة كما بيّن ذلك الجاحظ في قوله : "ولكن كتابي هذا لم يوضع إلا في الإمامة. ولربما ذكرت من المقالة والملّة والنحلة التي تعرض في الإمامة صدرا، طلبا للتمام وتعريفا لوجوه الإمامة وما دخل فيها"[1]

---

[1] العثمانية ٧

ـ الحجج والأدلة والبراهين:

وهي متنوعة بين (الحجج المنطقية، والعقلية، والنقلية، ...) فنجد في النص تنوعا عديدا في الحجج، إلا أن الغالب فيها الحجج المنطقية ثم تليها الحجج العقلية غير أن الحجج النقلية لم تكد تخلو من كلا الحجتين فمن مظاهر الأسلوب الكلامي الجدلي حشد الأخبار لاستخراج الأدلة.

فمن الحجج المنطقية، قوله: "وذلك أن أبا بكر لا يخلو حيث أسلم أن يكون أسلم قبل الناس، أو ثانيا، أو ثالثا. فإن كان إسلامه قبل الناس فقد تبيّن للثاني تقدّمه، وللثالث تقدمهما عليه. فإذا كانوا ثلاثة لم يخف عليهم أيهم أفضل. ثم إن أسلم بعدهم نفر لم يخف أيضا قصة الثلاثة المتقدمين. وكلما أسلم قوم لم يخف عليهم حال الأفضل بالذي يرون عند من أسلم قبلهم. فكانوا كذلك ثلاثا وعشرين سنة."[١]

ومن الحجج العقلية، قوله: "فإن قالوا: فكيف وقد قال الله على نسق الكلام: **(وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا)**[٢]، والمؤيد بالجنود في هذا الموضع لا يجوز أن يكون إلا النبي صلى الله عليه، لأن الجنود الذين عنى الله ملائكته. قيل لهم: وما تنكرون أن يكون الله أيّد رجلا بالملائكة، بشفاعة النبي صلى الله عليه وبشارته وبحق صحبته، كما أيّد الله جميع أهل بدر بالملائكة، وكما زعموا أن الملائكة نزلت في زي الزبير، وليس أن الله حين أيّد أبا بكر بالملائكة أنه أراه جبريل وميكائيل، ولكن ليعلمه النبي صلى الله عليه أن بحضرته ملائكة قد أرسلهم الله ليمنعوه من المشركين، ليسكن بذلك روعه، وتهدأ نفسه، وليثق بحضور النصر وتعجيل الدفع."[٣]

- **الأدوار الحجاجية:** ويقصد بها ممثلو الحجاج وأطرافه المؤيدة، والمعارضة، وجمهور المخاطبين[٤]، وفي هذا النص توزعت أدوار الحجاج والحوار بين الطرفين بانتظام.
- **النتيجة والحكم:** لم يجزم في هذه القضية بل ترك الخيار للمتلقي بعد عرض حجج كلا الطرفين.

وختاماً فهذه أضواء ألقيت على أسلوب الحجاج عند الجاحظ في كتاب العثمانية التي طرح فيها مبدعها تساؤلاته الفكرية والعقدية، ملبسا إياها ثوباً من الجدة تارة، وثوباً من السخرية والفكاهة تارة أخرى،

---

[١] نفسه ١٣٣

[٢] التوبة: ٤٠

[٣] العثمانية ١٠٨

[٤] انظر كورنيليا فون راد – صكوجي، الحجاج في المقام المدرسي، ط١، وحدة البحث في تحليل الخطاب، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ٢٠٠٣، ١٢- ١٣

متخذاً من اللغة أداة طيعة، ومن ثقافته الدينية سلاحاً لا يُستطاع رده.ولا يغيب عنا ما عرف به من تمرس بأوضاع اللغة، ودربة في حقل البيان ومران في ميدان التحسس بالألفاظ وإخضاع عنفوانها. وقد ساعده ذلك على البراعة في الكلام والقوة في الاختراع والغرابة في التعليل والاستنباط[1]، فكان حجاجه معتمدا على الأدوات المنطقية، والآليات البرهانية، والحجج العقلية.ولا غرو في ذلك فقد تلقى أصول الحجاج على يد أبرز شيوخ الاعتزال كأبي إسحاق إبراهيم بن سيّار النظام، وغيره.

[1] انظر الجاحظ، دراسة عامة، جورج غريب. ص١١١

ثبت المصادر والمراجع

١- أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسني يوسف، دار الثقافة، القاهرة.

٢- استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٤.

٣- أسلوب الشرط بين النحويين والبلاغيين، فتحي بيومي حمودة، دار البيان العربي، جدة، ١٩٨٥.

٤- التداولية والحجاج، صابر الحباشة، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

٥- الجاحظ، دراسة عامة، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٦٧

٦- انظر كورنيليا فون راد صكوجي، الحجاج في المقام المدرسي، ط١، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ٢٠٠٤

١- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

٧- شرح الرضي على الكافية، الإستراباذي، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، كلية اللغة والدراسات الإسلامية، جامعة قاريونس، ١٩٧٨

٨- الصورة والإقناع، محمود حسن، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٥.

٩- العثمانية، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١

١٠- اللباب في علم البناء والإعراب، أبو البقاء العكبري، تح: غازي طليمات، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٥، ط١

١١- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بو قرة، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩.

١٢- النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، الأب فيكتور شلحت اليسوعي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤

١٣- بنية الملفوظ الحجاجي للخطبة في العصر الأموي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إعداد الطالبة: خديجة محفوظي، إشراف: أ.د. صالح خديش، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٦- ٢٠٠٧.

المقالات

١. مصطلح الحجاج، بواعثه. وتقنياته، عباس حشاني، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، ٢٠١٣، ص ٢٧٢

❑❑

التفاعـــل بـــين النّص والمتلقّي

ـ الإيقاع البديعي في مرثيّة الرُّندي نموذجاً ـ

تسنيم نصري*

ملخص البحث:

يرتكز محرق العمل الأدبي على التّفاعل بين ثنائيّة النّص والمتلقّي، فهو الشّيء الأساسيّ في قراءة كلّ عملٍ أدبيّ كما يرى آيزر، وإنّ وجود أيّ نصّ وتحقّقه مرتهن بمدى تفاعل المتلقّي مع بنيته، ومن هنا كان لا مندوحة من رصد آليّات التّفاعل لتفهّم أسرار خلود النّص وجماليّاته، وقد وقع الاختيار على مرثيّة أبي البقاء الرّندي في رثاء الأندلس -كدراسة تطبيقيّة- مع تعدّد المراثي في الممالك الزّائلة، إلّا أنها كانت أكثرها شهرة وأبلغها وقعاً في النّفوس، ولتبيان التّقنيّات الّتي اعتمد عليها النّص في جذب الجمهور وإخضاعهم تحت سلطته،

ومدى فاعليّة هذه التّقنيّات وتأثيرها في المتلقّي، وتجاوبه معها، اقتصرت على الإيقاع البديعيّ نظراً لوفرة المحسّنات البديعيّة كـ(الطّباق- والجناس- والتورية- ورد العجز على الصدر- والتّكرار) حتى لا يكاد يخلو منها بيت واحد من أبيات القصيدة، بهدف الكشف عن فعاليّة البلاغة في عمليّة التلقّي، ودور المتلقّي في إنتاج المعنى وتحقق هذه الفاعليّة.

وختاماً تمَّ تقديم النتائج الّتي توصلت إليها الدّراسة من رؤية نقدية معاصرة.

* طالبة دراسات عليا، كليّة الآداب، جامعة دمشق.

مفهوم التفاعل بين النص والمتلقّي:

تؤلّف اللّغة الأدبيّة للأثر الأدبيّ إلى جانب الأسلوب طاقة تأثيريّة ذات هدف ووظيفة دلاليّة، تسعى بمجملها إلى ربط أركان العمليّة الإبداعية (المبدع، والنّص، والمتلقّي) ببعضها بعضاً، فهي لغة المبدع، وأثره الإبداعي، ووسيلة التّواصل بين المبدع والمتلقي شفاهياً، أو بين ثنائيّة النّص والمتلقي كتابيّاً، وجوهر التّفاعل بينهما، وبما أنَّ وجود النّص لا يتحقّق إلا من خلال فعل التلقّي، بوصف المتلقي مفتاحاً للبحث في الأثر الأدبيّ، "**هذا يعني أنَّ القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع؛ لأنَّ النّص لم يكتب إلا من أجله**"[(١)] ومن هنا كان لابدَّ من منهج أو نظريّة تكشف عن ماهيّة العلاقة بين النّص والمتلقّي، وتبحث عن آليات ووسائل التّواصل والتّفاعل بينهما، ومن أبرز هذه النّظريات "**نظريّة التأثير**" - كما يسميها فولفغانغ آيزر- الّتي ترى أنَّ عمليّة القراءة تسير باتجاهين متبادلين: من النّص إلى المتلقي، ومن المتلقي إلى النّص،[(٢)] و"**أيُّ وصفٍ للتّفاعل بين المظهرين يجب أن يجسّد في الآن ذاته، بنية التأثيرات (النّص)، وبنية التجاوب (القارئ)**"[(٣)] ولهذا تسعى النّظرية إلى التّركيز على تأثير النّص في المتلقّي، وتفاعل الأخير مع النّص استجابة وفهماً وإدراكاً، تأويلاً وتحليلاً لبياضاته، إنتاجاً وبناءً لمعناه، "**وتولّي اللّغة والأسلوب في الأعمال الأدبيّة عنايتها، ولكنّها ترفض عزل اللّغة والأسلوب عن عمليّة تفاعل القارئ مع النّص..وهذا التّفاعل بدوره هو الّذي يبرز خصوصيّة النّص**"[(٤)] وجمالياته، وبناءً على ما سبق يظهر للعيان واضحاً أنَّ العلاقة بين ثنائيّة النّص والمتلقي؛ علاقة تكامليّة تفاعليّة، يرتهن فيها تحقّق الأوّل بوجود الثّاني، ففي الوقت الّذي نفعّل فيه مشاركة المتلقّي، تهب قراءته للنّص الحياة، وتحقق وجوده المبهم أيضاً، ولا يتمُّ التّحقق " **إلا إذا أحيل النّص إلى حركة، عندما تتحوّل المنظورات المختلفة الّتي يقدّمها للقارئ إلى علاقة ديناميّة بين مخططات النّص الاستراتيجيّة ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك.**"[(٥)]

---

(١) ينظر: القارئ في النّص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٥)- العدد ١، ٢، ص١٠١.

(٢) المصدر السّابق، ص١٠١.

(٣) ينظر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة د.حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د.ط، د.ت، ص١٣.

(٤) ينظر: القارئ في النّص، نظرية التأثير والاتصال، ص١٠٤- ١٠٣.

(٥) المصدر السّابق، ص١٠٣.

مفهوم الإيقاع البديعي

الإيقاع: هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام. وربط السلجماسي في تعريفه للشّعر بين الإيقاع والوزن فقال: (الشّعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة- أي لها عدد إيقاعي- متساوية - أي أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعيّة فإنَّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر- وعند العرب مقفّاة.)[1] ويقسم الإيقاع إلى قسمين: خارجيٌّ (الورزن والقافية)، وداخليٌّ (المحسنات البديعيّة)، يسهم كلاهما في بناء العمل الفنّي، وتوليد الحركة في النّص الشّعري.

أمَّا البديع في البلاغة: "**هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام أي تتصوّر معانيها، وتعلم أعدادها وتفاصيلها بحسب الطّاقة بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته؛ أي خلوّه عن التّعقيد المعنوي، إذ لا تعتبر وتعدُّ محسّنةً للكلام إلا بعد رعايتها.**"[2] ويقسم إلى ضربين، هما: ضرب يرجع إلى المعنى، والآخر يرجع إلى اللّفظ. وتحسن المحسنات البديعيّة إذا طلبها المعنى، واستدعاها المقام، وكانت غير متكلّفة ولا متراكمة، متلائمة بعضها بجوار بعض، عندئذٍ تغدو أسلوباً يعمل على التّشويق والإثارة، وتقريب المعنى من الفهم، ولكنّها إذا كثرت في الكلام جنت على المعنى، وقلّلت من هيبته، ولم تفد السّامع كبير فائدة.

وإنَّ ضمَّ الإيقاع إلى البديع يشكّل جرساً موسيقيّاً يخفي وراءه دلالات متنوعة بحسب سياقه النّصي، ويمنح بنى التراكيب قوة التأثير؛ "**الموضوع يوحي بالإيقاع، والإيقاع يبرز الموضوع، والعلاقة بينهما عضوية لا تنفصم**"[3] فالكلمة البديعيّة تحمل طاقةً موسيقيّة قادرة على الإيحاء، وجذب الأسماع، ولفت الانتباه، وتجديد نشاط السّمع عند المتلقّي، بين طباق وجناس وتورية وتكرار..، تطرب الآذان، وتنفي عن النّفس السآمة والملل، وتولّد تفاعلاً إيجابيّاً بنّاءً، عبر استكناه دلالاته، واستكشاف غاياته، كما يهيّئ الإيقاع البديعيّ الجوّ النّفسي العام للنّص، ويكوّن صلة الوصل بين ثنائيّة النّص والمتلقّي، وبهذا يؤدي وظائف التّواصل الثلاث: التبليغ، والتأثير، والتبادل.

(١) ينظر: معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٩م، ٢٥٧/١.

(٢) ينظر: شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، السّيوطي، دار الفكر، بيروت- لبنان، ص١٠٤.

(٣) ينظر: البديع تأصيل وتجديد، د.منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندريّة، ١٩٨٦م ص٢٣.

آليات التفاعل في مرثية الرّندي:

تنوعت الآليات والطّرق المؤثرة في قصيدة أبي البقاء الرّندي في رثاء الأندلس بهدف السّيطرة على قلوب الجمهور وإثارة الحماس في نفسه، كونها قيلت في سياق نفسي أليم؛ إثر سقوط العديد من المدن والمعاقل الأندلسيّة بيد الفرنجة، وأبرز هذه الوسائل الإيقاع البديعي الّذي يعكس فنّ الزّخرفة في عصر الصّنعة البديعيّة والتكلّف الشّكلي والاعتناء بالنّاحية اللّفظيّة من طباق وجناس وتورية.. وما إلى ذلك من ألوان الزّخرفة اللفظيّة، غير أنَّ المبدع أرسل البديع في مرثيته على سجيّة طبعه، عفو الخاطر يتطلبها السّياق غير نافرة ولا قلقة، بل أضفت سحراً وجمالاً فنّياً، ينبع من عبرة وجدان صادق، وشعور وطنيّ محض الوفاء والإخلاص، أثر في نفوس المتلقين إيجاباً، استجابة وتفاعلاً، وإليك أبرز هذه الآليّات:

١ ـ ثنائية التضاد وإيقاعه:

الطباق هو الجمع بين الضّدين، وأطلق عليه علماء البلاغة عدّة مسمّيات، كالتطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة والمقاسمة، ولعلّ مصطلح التضاد أكثر المصطلحات دلالة على هذا الفن؛ لأنَّ التضاد يدلُّ على الخلاف. وقال سعد التفتازاني في شرح المفتاح: (إنّما سمّي هذا النّوع مطابقة؛ لأنَّ في ذكر المعنيين المتضادين معاً توفيقاً، وإيقاع توافق بين ما هو غاية التخالف كذكر الإحياء مع الإماتة، والإبكاء مع الضّحك، ونحو ذلك.) [1] فالإيقاع على حدّ تعبير التفتازاني وليد التضاد وملازم له.

يعدُّ الطّباق من أهم المزايا الإيقاعيّة الّتي تؤدي إلى جذب السّمع، وإثارة الخيال، وتحريك نشاط المتلقي الفكري؛ إذ يقوم على الجمع بين الضدين، وقد ذكرت ثنائيات التّضاد في قصيدة أبي البقاء ثلاث عشرة مرّة، حرص فيها على إبراز صورة مأساوية للأندلس، بين ما كانت عليه البلاد وما آلت إليه، وتبدّل أحوالها من عزّ وسلطان إلى ذلّ وقهر مختلف الألوان، ومن الملاحظ أنَّ هذه الظاهرة من أكثر الظواهر البديعيّة هيمنة على أبيات القصيدة، مقارنة بغيرها من ألوان البديع، ويمكن تصنيف أشكال التضاد كالتالي:

١- **التضاد الحكمي:** يستهلُّ مطلع القصيدة بحكمة تقوم على التضاد، تتطلب من المتلقي إدراك الغاية من إدراجها على هذا النسق، كقوله:

١. لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصَانُ فَلا يُغَرَّ بِطيْبِ العَيْشِ إنْسَانُ [2]

---

[1] ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د.أحمد مطوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦ه- ١٩٨٦م، ٢/ ٢٥٢- ٢٥٣- ٢٥٤.

[2] ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، المقرّي التلمساني، حققه د.إحسان عبّاس، دار صادر- بيروت، ١٣٨٨هـ- ١٩٦٨م، ٤/ ٤٨٦.

ألا تراه جمع بين ثنائيّة متضادة في قوله: (تَمَّ ≠ نُقْصَانُ) تاركاً للمتلقي مهمة استنتاج دلالتها؛ فكما أنّ كلّ شيء إذا بلغ تمامه واكتمل لا بدَّ أن ينقص، كحال البدر في السّماء، وكذلك دولة الأندلس ما إن بلغت أوج حضارتها ومجدها حتّى تهاوت دويلة إثر أخرى إلى أن سقطت آخر درّة من تاج العرب بسقوط معقل المسلمين الأندلس، يثير انتباه المتلقي منذ مفتتح القصيدة إلى حكمة يهيّئ بها الجو النّفسي العام لجمهور المتلقين، ثمّ ينتقل في البيت التّالي من العام إلى الخاص فيقول:

٢. هِيَ الأُمُورُ كَمَا شَاهَدْتُها دُوَلٌ مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَزمانُ

يقدّم ثنائية أخرى طابق فيها بين الفعلين (سرّه≠ساءته)[1] وفي هذا دلالة على أنَّ الزّمان متقلّب بين أمرين لا ثالث لهما؛ إمّا سرور، وإمّا حزن، ثمّ أضاف السّرور إلى لفظة (زمن) بصيغة المفرد، بينما أضاف الإساءة إلى كلمة (أزمان) بصيغة الجمع متماشياً مع إيقاع القافية؛ ليحرّك خيال المتلقي، موازناً بين حجم ما يأتي به الزّمان من أفراح مقارنة بما يجلبه من أحزان وأكدار، وفيه عبرة للسّامع بكثرة تقلب أحوال الدّهر، وهذا مستوحى من إسناد كلّ من فعلي السرور والإساءة إلى الزّمن، مع أنّ الزّمن ليس فاعلاً لهما، لكنهما واقعان فيه، وذلك على سبيل المبالغة في حدوث الفعل، وضرب من التصرّف في بناء العبارة.

٢- **التضاد المعنوي:** وهو مقابلة الشيء بضده في المعنى لا باللفظ؛ وهذا ما يجعله خفيّاً بعض الشيء، بهدف تفعيل مشاركة القارئ وتحويله من مستهلك للنص الأدبي إلى منتج إيجابي يتفاعل معه، يكشف نقاب الخفاء ويبحث عن دلالاته؛ كما في قوله:

١١. دَارَ الزّمَانُ عَلَى دارا وَقاتِلِهِ وَأَمَّ كِسرى فَمَا آواهُ إِيوانُ

جاءت ثنائيّة التضاد خفية، يقع على المتلقي مهمّة إدراكها والتّفاعل معها، إذ استخدم الفعل (أمّ) بمعنى أوى، ممّا جعل الطّباق السّلبي يتوارى وراء المعاني؛ ليساهم بإيقاعه في تنشيط ذاكرة المتلقي باسترجاع الماضي، وتذكّر ما حلّ بالملك كسرى، لعلّهم يعتبرون بمصير الأمم السّالفة، "**فالإيقاع قيمة لغويّة قوامها مهارة فائقة تنشط حدس المتلقّي، وهو أمر يؤول في جزء عظيم منه إلى درجة الصّنعة لا إلى نوع الصّنعة.**" [2]

(٢)

---

(١) ومثله أيضاً في البيت الثالث عشر، جاء التضاد في قوله: (وللزمان مسرات وأحزان) ثنائية تضاد منغصة تؤكد المعنى نفسه وتهدف وتهدف إلى إقامة نوعٍ من التوازن النفسي عند المتلقي.

(٢) ينظر: الإيقاع المعنوي في الصّورة الشعريّة- محمود درويش نموذجاً، داحم آسية، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة ==

٣- **التضاد السّلبي الحقيقي**: "وهو أن يأتي المتكلّم بجملتين أو كلمتين إحداهما موجبة والأخرى منفيّة"[١]، كقوله:

١٤. وَلِلحَوادِثِ سُلْوَانٌ يُسَهِّلُهَا وَمَا لِمَا حَلَّ بِالإِسلامِ سُلوانُ[٢]

طابق سلباً بتكرار كلمة (سلوان) بأسلوب منفي (وما لما حل بالإسلام سلوان) وغرضه من إيقاع التضاد لفت الأنظار إلى عظم المصيبة، وحمل المتلقي على تخيّل جسامة الخطب في فقد الأندلس الحبيبة، فهو أمر يجلُّ عن العزاء، ويستعصي عن السّلوان، ولو حاول المرء لما استطاع، ثمَّ إنَّ جرس حروف (سلوان) من همس السّين (الّذي يعزف على وتر النّفس حثّاً على التأمّل)[٣]، ومدّ الصّوت بالألف (يخفف من آلامها)، وحرف النّون (الّذي ينبعث من الأنين)، يشترك جميعهم في إشراك المتلقي بشعور الأسى لما حلّ، بل تكاد نفسه تتحسّر على ما فرّطت في جنب الأندلس. وهنا تؤدي ملكة المبدع الإبداعية دورها الفعّال في التحكّم بدرجة الإيقاع، وقوّته التأثيريّة، فكلّما استطاع المبدع أن يطوّع إيقاعاته داخل القصيدة، ويسخّرها لخدمة المعنى، كان قادراً على تقديم عمل فنيّ أكثر تكاملاً وجذباً، يحمل في طيّاته إيقاعاً يردّد أصداء نفس الشّاعر، حيث تتوضّع الكلمات والجمل على نحو متناسق يحمل أنفاس المبدع، وروح الموقف الوجداني، ويصوّر الواقع تصويراً صادقاً مفعماً بالحركة والحيويّة، يلاقي تجاوباً مع نفس قارئه وانفعالاً عجيباً.

٤- **التضاد الإيجابي الحقيقي**: وهو الجمع بين الشّيء وضدّه، ويأتي بألفاظ الحقيقة، كقوله:[٤]

٣٦. بِالأمس كَانُوا مُلُوكاً فِى مَنَازلِهِم وَاليَومَ هُم في بِلادِ الكُفرِ عُبدانُ

حسيبة بن بو علي- الشلف، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩م، ص٥٢.

(١) ينظر: تحرير التحرير، ابن أبي الإصبع، تح د.محمّد حفني شرف، إحياء التراث الإسلامي- القاهرة، ١٩٦٣م، ص١١٤.

(٢) ومثله أيضاً في البيت العشرين، وموضع الشّاهد: (البقاء≠لم تبق) بقصد إشراك المتلقي بأحاسيسه ومشاعره، فكيف تلذّ الحياة وقد قوّضت أركان الإسلام في تلك المدن، وهذه لمحة منه إلى اليأس أو ما يشبه اليأس. وفي البيت السابع والعشرين وموضع الشّاهد: (أنست ≠ وما لها نسيان) تمثل ثنائية النّسيان القائمة على الطباق السلبي بإيقاعها البديعي نوعاً من المفارقة، تحمل المتلقي على تخيّل حجم الكارثة الّتي حلّت بالأمة إلى درجة لا يمكن للمرء أن ينساها على مرّ الأيّام.

(٣) ينظر: البنية الإيقاعيّة والتصويريّة في شعر الحسين بن الضّحاك، بشر أفيوني، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة حلب، ٢٠١١- ٢٠١٢م، ص٧٩.

(٤) ومثله أيضاً في البيت الخامس والثلاثين، طابق بين ثنائيّة الذّل والعزّة (الذلّة ≠ عزّهم) طباقاً إيجابيّاً، جاء في سياق النّداء الّذي خرج إلى الاستنجاد والاستصراخ، وفي هذا الإيقاع الطباقي إبراز ما كان عليه العرب، وما تبدّلت إليه حالهم من حسن إلى رديء.

أتى بثلاث ثنائيات من الصّور البديعة وطابق بينهما ؛ صورة الأندلسيين قبل الاحتلال وبعدها ؛ بين (الأمس ≠ اليوم)، بين (الملوك ≠ العبيد)، بين (منازلهم ≠ بلاد الكفر)، هذا الإيقاع البديعي يثير مخيّلة المتلقي للتحليق في أجواء المشهد المأساوي، وقد عمد المبدع إلى هذه الموازنة الضدّيّة ليتحرك الإنسان وينهض، وينقذ ما يمكن إنقاذه. فضلاً عن إثارة كوامن الشجى في النّفوس، والحزن المعتلج في الصّدور لواقع الأمّة المرير تحت وطأة الاحتلال.

٥- **التضاد المجازي:** وهو ما كان بألفاظ المجاز، كقوله:

٢٢. عَلَى دِيارٍ مِنَ الإِسلامِ خالِيَةٍ قَد أَقفَرَتْ وَلَها بالكُفرِ عُمْرانُ[١]

في البيت ثنائيتان مركبتان: الأولى تتجسد في (الإسلام ≠ الكفر)، وكلاهما مجازيان قصد بهما أهل الإسلام وأهل الكفر معتمداً على فهم المتلقّي، أمّا الثانية فتتكوّن من ملحق الطّرف الأوّل من الثنائيّة (خالية) وملحق الطّرف الثاني منها (عمران)، فالتّركيب الطّباقي على هذا النّحو الإيقاعي يحمل دلالة تنبئ عن تغيّر جذري للأحوال، وتحرّك بدورها خيال المتلقي على تخيّل المشهد بحركته وسكونه.

٥- **التضاد اللّوني:** وهو أن يستعين المبدع بالألوان في إقامة ثنائياته الضدّيّة، كقوله:

٢٩. وَحامِلينَ سُيُوفَ الهِنْدِ مُرْهَفَةً كَأَنَّها في ظَلامِ النَّقْعِ نِيرَانُ

جاء التضاد في الشطر الثاني بين (ظلام ≠ نيران) ومن الواضح أنَّ لون الظلام هو الأسود الحالك، في حين أن لون النيران (أحمر متوهج) والهدف من استخدام التضاد اللوني تشكيل صورة فنية تقوم على اللون، تسهم بإيقاعها في إثارة الحماس في نفس المتلقي ليكون من حاملي تلك السّيوف، فضلاً عن دورها في تنشيط خيال المتلقي.

هكذا تتجلى الثنائيّات الضديّة الموشّاة بالإيقاع الموسيقي الحزين في توازن وانسجام مع الواقع المرير؛ لتكون أوقع في النّفوس، وأقدر على الإثارة، إذ لو ألغيتها لا نتفت الحركة في البناء الشّعري، وذهب رونقه وجماله، ولأهميّة المطابقة قال القاضي الجرجاني: **"وأمَّا المطابقة فلها شعب خفيّة، وفيها مكامن تغمض، وربّما التبست بها أشياء لا تتميّز إلا للنّظر الثاقب، والذّهن اللطيف."**[٢] لقد أسهمت الثنائيات في توضيح

---

(١) ومثله أيضاً في البيت الخامس والعشرين، وموضع الشّاهد: (سنة ≠ يقظان) نسب اليقظة إلى الدّهر مجازاً، ليشكل ثنائيّة من التضاد في سياق النّداء، تهدف إلى إثارة انتباه الغافلين في مملكة غرناطة لعلّهم يتعظوا بما حلَّ بإخوانهم في إشبيلية.

(٢) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، ص٤٧- ٤٨.

المعنى وإضفاء لمسة من الجمال الفنّي تقربها إلى النّفوس، وتجعل المتلقي أكثر تجاوباً وانفعالاً، كما أنَّ في الإيقاع المعنوي حركة ونشاطاً ذهنياً، وإثارة لمخيّلة السّامع، وجذباً انتباهه، علاوة على تحفيز المتلقي على التّفاعل باستكناه الدّلالات واكتشاف الوظائف، لأنَّ "**البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثٌ عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله، فإن كان المعنى مغلقاً بمعنى أنَّه نصّ مبهم لا نقدر أن نؤطره فإنَّ الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول.**"[١]

٢ـ موسيقا الجناس:

يعدُّ الجناس من أكثر الظواهر البديعيّة جرساً موسيقيّاً، عرّفه الرّمّاني بقوله: "**بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة، والتجانس على وجهين: مزاوجة ومناسبة.**"[٢]، وحدّه قدامه بقوله: "**أن تكون في الشّعر معانٍ متغايرة، قد اشتركت في لفظةٍ واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة.**"[٣] وقال ابن المعتز أيضاً: " **وهو أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها.**"[٤] وهو على أنواع:

- **تجنيس التغاير**: وهو أن تأتي إحدى الكلمتين اسماً والأخرى فعلاً، كقوله[٥]:

٧. وأَينَ ما شادَهُ شَدّادُ في إِرَمٍ؟ وَأَينَ ما ساسَه في الفُرسِ ساسانُ؟

جانس في الشّطر الأوَّل بين الفعل (شاده) والاسم (شدّاد)، وفي الشّطر الثّاني بين الفعل (ساسه) والاسم (ساسان)، وإيقاعه على هذا النّحو المتوازن في جرس الألفاظ، وتناسب المعاني، يحرّض المتلقي على البحث عن جماليّاته ودلالاته، يبدو فيه إشارة واضحة إلى التغيّر والتبدّل الدّائم، وأنّ كلّ الأمم إلى زوال. ومثله أيضاً قوله:

---

(١) ينظر: أسرار الإيقاع في الشّعر العربي، د.تامر سلّوم، مؤسسة الرّسالة- دار المرساة، سورية، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٥١.

(٢) ينظر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي والجرجاني، تحقيق محمّد خلف الله أحمد، د.محمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت، ص٩٩.

(٣) ينظر: نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تح محمّد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ص١٦٢.

(٤) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز، علّق عليه أغناطيوس كراتشقوفسكي، د.ط، د.ت، ص٢٥.

(٥) ومثله أيضاً في البيت الخامس والثلاثين؛ وقعت المجانسة بين الفعل (دار) والاسم (دارا)، وهي بهذا الإيقاع الموسيقي من تكرار أصوات الحروف تضرب للمتلقي المثل بأقوام معروفة، وتربط بين أفق الماضي والحاضر، ليكون ذلك أدعى إلى الادّكار والاعتبار.

٣٥. يـا مَـن لِذلَّـةِ قَـوم بَعـدَ عِـزِّهِمُ   أحـالَ حـالَهُمُ كُفْـرٌ وَطُغيـانُ

جانس بين الفعل(أحال) والاسم (حالهم)، للدّلالة على التّحوّل والتبدّل؛ فالجناس هنا بما اتّسم من تكرار، وما حواه من إيقاع جرسي، وما اشتمل عليه من الحركة، يدفع المتلقي لتخيّل المشهد الحركي ليكشف أسراره وجمالياته، فتوازن الألفاظ وتسارع حركتها تشير إلى سرعة انقلاب حالهم المفاجئ؛ فقد أحال الكفرة عزّهم ذلّاً، وجعلوا أحرارهم عبيداً، وهذا مستوحى من الفعل (أحالهم) الّذي تضمّن معنى التحوّل والتغيّر.

- **تجنيس التماثل:** وهو أن تكون الكلمتان اسمين أو فعلين، سواء أكانتا متماثلتين في اللّفظ والخطّ أم غير متماثلتين إلا من جهة الاشتقاق،[1] كقوله:

١٣. فَجـائِعُ الـدَّهرِ أنـواعٌ مُنَوَّعَـةٌ   وَلِلزَّمـانِ مَسَـرَّاتٌ وَأَحـزانُ

جانس بين الاسمين (أنواع، منوّعة) لتماثلهما من جهة الاشتقاق، ولكنّه أبهم هذه الأنواع واكتفى بالإشارة إلى اختلافها، ليحفّز المتلقي على ملء بياضات النّص والتفاعل معه، فمصائب الدّهر أشكال وألوان، قد تكون في النّفس أو في المال أو في الجسد أو.. غيرها، والهدف من تنكير هذه الأنواع للدّلالة على أنَّ مصيبة المسلمين بسقوط الأندلس من أعظم مصائب الدّنيا على اختلاف أنواعها، ومن ثمَّ يعكس الإيقاع الجناسيُّ روح الانفعال وحرارة العاطفة وصدقها. وكقوله:

٤١. يَقُودُهـا العِلـجُ لِلمَكـروهِ مُكْرَهَـةً   وَالعَـينُ باكِيَـةٌ وَالقَلْـبُ حَـيرانُ

جانس بين الاسمين (للمكروه، مكرهة) لغاية تأثيريّة، فحين يصوّر العلج اللعين وقد أكره الفتاة الطّاهرة على ما تكره، يريد أن يثير النّخوة في النّفوس لفظاعه المنظر وشناعة الأحداث، فالمتلقي ما يكاد يتخيّل المشهد الدّامع ذا الإيقاع الشّجي، وتطرق الكلمات المتجانسة مسامعه حتّى ينفعل بشكل لا إرادي بحرارة وصدق مستسلماً للموقف؛ يذرف الدّمع بحرقة وألم، ويقشعرُّ جلده لذلك اللّون من الشّراسة.

- **الجناس الازدواجي: "هو عبارة عن توازن بين الكلمات،.. فينظر صاحبه إلى الزّمان من بنية الكلمات الّتي يستعملها، فيعتمد أن يقارب بينها في الزّنة وهو في فعله هذا يشبه صاحب الازدواج الّذي يعتمد المقاربة بين فقراته وجمله في الزّنة دون الرّوي."**[1] كقوله:

([1]) ينظر: تحرير التحبير، ص١٠٥.

٤٢. لِمِثْلِ هَـذا يَبْكِـي القَلْـبُ مِـن كَمَـدٍ إنْ كَـانَ في القَلْـبِ إِسْـلامٌ وَإِيمَـانُ

وقعت المجانسة الازدواجيّة بين كلمتي (إسلام، إيمان)، جاءتا على زنة واحدة صرفاً وعروضاً، وفي ذلك الإيقاع الازدواجي إثارة لعاطفة المتلقّي الدّينيّة، وتحريك للحميّة والجهاد الدّيني بالإلحاح على أهميّة العقيدة الإسلاميّة، والإيمان والنّصر واسترداد الحق، وهذا أمر طبيعي في الإسلام كانت خلاله الحماسة الدينيّة هي العروة الوثقى، والرّابطة الأقوى الّتي تجمع الشّمل المبدّد، و الشّعث المفرّق، ومفتاح الفرج في عقيدة الشّاعر بالرّجوع إلى الدّين والتمسّك والعض عليه بالنّواجذ.[٢]

- **الجناس المحرّف: "وهو أن يكون الشّكل فارقاً بين الكلمتين أو بعضهما، .. ويقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم تبدل فيه الحركة بالحركة، وقسم تبدل فيه الحركة بالسّكون، وقسم يبدل فيه التخفيف بالتّشديد."**[٣] ومن الأوّل نسج أبو البقاء بيته التّالي:

١٠. وَصَارَ مَا كَانَ مِن مُلْكٍ وَمِن مَلِكٍ كَمَا حَكَى عَن خَيَالِ الطَّيفِ وَسْنَانُ

أتى المبدع بالجناس المحرّف بين لفظتي (مُلْكٍ - مَلِكٍ)، وهو الّذي يوهم المتلقّي في البدء بتكرار اللفظ، ثمّ يدرك بتفاعله مع النّص –تأويلاً وتحليلاً- تغاير المعنى بينهما، ولقد تقصد المبدع ذلك ليثير انتباه المتلقي إلى أنَّ الفناء قضى على كلِّ شيء، حتّى صار المَلِكُ والمُلْكُ سواء، وقد سبق الجناس البديعي فعل الصّيرورة الّذي يدلُّ على التحوّل والتغيّر، فتناسب الجناس مع الفعل النّاقص وخلق إيقاعاً بديعاً يرسم الصّورة بجرس موسيقيّ يكون أجود في المعنى، وأخفَّ في اللفظ، وأشدَّ وقعاً على نفس المتلقي.

هكذا نرى أنَّ الجناس بأنواعه هو إحدى آليات التفاعل الّتي تضمن تواصل المتلقي مع النّص عبر إثارة انتباهه بين الحين والآخر، فضلاً عن تحفيز مخيّلته لتصوّر المشاهد واسترجاع الماضي وربطه بالحاضر؛ لاكتشاف الدلالات، والوقوع على أسرار الجناس الإيقاعي، فهو "**من أكثر المظاهر البديعيّة موسيقيّة وذلك لما يمتاز به من سمة التكرار والترجيع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، ممّا يغذّي الترجيع الإيقاعي الّذي تتحدّد ملامحه وفقاً لما يمتاز به السّياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط**"[٤] ونظراً لأهميّة

([١]) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الكويت، ط٣، ١٤٠٩ه- ١٩٨٩م، ١٥٨/٢- ١٥١.

([٢]) ينظر: ملامح الشّعر الأندلسي، عمر الدقّاق، منشورات دار الشرق، بيروت، ١٩٧٣م، ص٣١٩.

([٣]) ينظر: تحرير التحبير، ص١٠٦.

([٤]) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، د.ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سورية- حلب، ط١، ١٤١٨ه- ١٩٩٧م ص٣٠٢.

التجنيس في نصرة المعنى يمنحه الجرجاني من الفضيلة ما يميّزه، وينفي أن يكون سبب استحسانه للفظ وحده، بل المعنى يجذب اللفظ ويقوده إليه؛ "**إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلّا مستحسَنٌ، ولما وجد فيه معيبٌ مُسْتهجَنٌ. وذلك أنَّ المعاني لا تدين في كلِّ موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرَّفةُ في حكمها.**"[١] ومن ثمّ على المتلقي مهمّة التفاعل معها فهماً وتأويلاً، إدراكاً وتحليلاً.

٣ـ إيقاع التورية:

"**وهي أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، و الآخر بعيد و دلالة اللفظ عليه خفيّة ، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويوري عنه**

بالمعنى القريب، فيتوهّم السّامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك، ومن أجل هذا سمّي هذا النّوع إيهاماً."[٢] كقوله:

٥. وَيَنتَضِي كُلُّ سَيفٍ للفَناء وَلَو كانَ ابنَ ذي يَزَن وَالغِمد غمدانُ

وقعت التورية في لفظة (غمدان) فالمعنى القريب المتبادر إلى الذّهن غمد السّيف الحقيقي، غير أنَّ المتلقّي المتأمل يتنبّه إلى وجود المعنى البعيد وهو قصر ابن ذي يزن (غمدان) وهو المراد، ومردُّ التوهم أنّ لفظة (غمدان) هي مثنى غمد، ومن هنا يتلقى عبد الله محمّد الزيّات هذا البيت سلبيّاً، موضحاً ومبيّناً الوجهة السلبيّة؛ إذ يرى في البيت تصنّعاً وتكلّفاً بديعيّاً جرّه اقتناص الشّاعر للألفاظ المتشابهة في الشّكل؛ حيث حاول أن يربط بين السّيف والغمد، كربطه بين سيف ابن ذي يزن وقصره (غمدان) أو حاول أن يوريّ بين السّيف الحقيقي مع غمده، وسيف بن ذي يزن وغمدانه (قصره)، [٣] ولعلّ أبا البقاء الرّندي تقصّد هذه التورية ليفعّل مشاركه المتلقّي، ويحرّض نشاطه الّذهني على اكتشاف الدّلالة؛ لأنَّ الغاية من التورية المعنويّة توليد عنصر الدّهشة ومفاجأة المتلقّي؛ ففي بداية الأمر يتبدّى له المعنى القريب، ويسبق إلى ذهنه، ويتوهّمه

---

(١) ينظر: كتاب أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علّق عليه محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني- القاهرة، دار المدني- جده، د.ط، د.ت، ص٨.

(٢) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال- بيروت، ط٢، ١٩٩١م، ٣٩/٢.

(٣) ينظر: رثاء المدن في الشّعر الأندلسي، عبد الله محمّد الزيّات، جامعة قاريونس بنغازي، ط١، ١٩٩٠م، ص٥٥٩.

قبل التأمّل ؛ لإخفائه المعنى البعيد المراد ، **"وبَعْدَ التأمّل يَتَنبَّه المتلَقّي فيدرك المعنى الآخر المراد."**[١] ويتوصّل إلى مراد الشّاعر.

٤ـ ردُّ الأعجاز على الصَدور:

لون بديع آخر من ألوان البديع "**سمّاه المتأخرون التّصدير ، وقسّمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأوَّل ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها ، والثاني: ما وافق آخر كلمة من البيت أوّل كلمة منه ، والثالث: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض كلماته في أيّ موضعٍ كان.**" [٢] ، ويقوم هذا النوع البلاغي - على قلّته في القصيدة - على نغم موسيقي يؤدي وظائف متنوعة ؛ فيه من التكرار والترجيع والإيقاع ما يوجّه تفاعل المتلقي إلى التّركيز على لفظة بعينها للبحث عن دلالتها في النص الشعري ، "**فالمهمّة الفنيّة للإيقاع تقع على عاتق الشّاعر ، وعلى المتلقي أن يستكملها جماليّاً ، فهي مهمّة فنيّة تأليفيّة ، وجماليّة استجابة وتلقياً**"[٣] كقوله :

٦. أينَ الـمُلوكُ ذَوو التِّيجانِ مِن يَمَنٍ؟ وأَينَ مِنهُم أكالِيلٌ وَتيجَانُ؟

جاءت آخر كلمة في عجز البيت (تيجان) ردّاً على صدر البيت (ذوو التيجان) ، لغاية تنبيه المتلقي بالتركيز على هذه الكلمة ، للاستفادة من حكمة بليغة مفادها الاعتبار بمن مضى من الملوك في الزّمن الماضي ، وإغناء للإيقاع العام ورفع وتيرته كي يؤثر في نفس السّامع. وكقوله أيضاً :

٢٠. قَوَاعِدٌ كُنَّ أركانَ البِلادِ فَما عَسى البَقاءُ إِذا لَم تَبقَ أركانُ

ردّ العجز (أركان) على الصّدر ، ليلفت أنظار المتلقين إلى أنَّ بلنسية وجيّان وقرطبة وحمص كانت قواعد الإسلام الحصينة في الأندلس ، فإذا ضاعت هذه المدن فقد ضاع الإسلام فيها ، ولن يبق لهم مُلْك ، ومن ثمَّ فإنَّ التركيز على كلمة أركان يقرّب المعنى إلى ذهن المتلقي من خلال مقاربة المشهد بصورة واقعيّة ملموسة ، حيث يتخيّل أيّ بناء مركّزاً في تصوّره على هذه الدّعائم (الأركان) ، فكما أن البناء لا يقوم إلا بها ، ولا يمكنه الاستغناء عنها فكذلك ينبغي للمسلمين أن يحافظوا على هذه المدن وإلا خسروا ملكهم.

---

(١) ينظر: ٢٨. البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني ، دار القلم ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ٣٧٣/٢.

(٢) ينظر: تحرير التحبير ، ص١١٦.

(٣) ينظر: البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري ، مقداد محمّد شكر قاسم ، دار دجلة - عمان ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص٢٥ - ٢٦.

هكذا نرى أنَّ هذا اللون من البديع المعنوي يتجلّى كآليّة من آليات التفاعل بين النّص والمتلقي، وركن أساسيّ لتكثيف المعنى وليس مجرد تكرار لا فائدة منه.

٥ـ إيقاع التكرار:

ظاهرة موسيقيّة يكثر صداها في شعر رثاء المدن والأمصار، تقوم على تكرار كلمات أو أصوات أو عبارات بأكملها، وتنطوي على دلالات وإيحاءات يريد المبدع إيصالها للمتلقي، "**فتشيع فيه إيقاعاً يدعم من خلاله المعنى الّذي يريد إيصاله، ولذا فإنَّ التّكرار لا يحمل وظيفة إيقاعيّة فحسب وإنّما له وظيفة دلاليّة تأكيديّة.**"[١] وتأتي أهميّة التكرار في الشّعر من إثارة انتباه المتلقّي، وتنشيط فعاليته في تأويل دلالاته وتبيّن وظائفه، وأثره في الرّثاء أشدّ وقعاً من الأغراض الأخرى، قال ابن رشيق: "**وأولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرّثاء؛ لمكان الفجيعة وشدّة القرحة الّتي يجدها المتفجّع، وهو كثيرٌ حيث التمس من الشّعر وجد.**"[٢] فتأمّل قوله:

٦. أينَ الـمُلوكُ ذَوو التِّيجانِ مِن يَمَنٍ؟	وَأينَ مِنهُم أكاليلٌ وَتيجَانُ؟
٧. وَأينَ ما شادَهُ شَدّادُ في إرَمٍ؟	وَأينَ ما ساسَه في الفُرسِ ساسانُ؟
٨. وَأينَ ما حازَهُ قارونُ من ذَهَبٍ؟	وَأينَ عادٌ وَشدّادٌ وَقَحطانُ؟

كرّر اسم الاستفهام (أين) ست مرّات في الأبيات الثلاثة، حتّى ليخيّل إلى المتلقي "**عدم تناهي الأقوام والعظماء المشهورين في التاريخ والّذين قضوا وقضي معهم كلّ عملهم الّذي شادوه فبقوا خبراً ترويه الكتب وقصصاً أشبه بأحلام الكرى.**"[٣] وإنَّ في ذكر الإيقاع التكريري ما يحمل المخاطب على التدبر والتعقل لاستنتاج العبرة والعظة من مصير هؤلاء الأقوام السابقة، ثمّ يعود إلى تكرار (أين) في صورة أخرى مصرّاً على تفاعل المتلقي باكتشاف ما وراء التكرار:

١٧. فَاسألْ بَلَنسِيةَ ما شَأنُ مرسِيَةٍ؟	وَأينَ شاطِبة أم أينَ جيّانُ؟

---

(١) ينظر: البنية الإيقاعيّة والتصويريّة في شعر الحسين بن الضّحاك، ص٧٣.

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م، ٧٦/٢.

(٣) ينظر: رثاء المدن في الشّعر الأندلسي، ص٥٤٣.

١٨. وَأَيــن قُرطُبَــةٌ دارُ العُلُــوم؟ فَكَــم مِــن عَالِــمٍ قَــد سَــما فِيهــا لَــهُ شَــانُ

١٩. وَأَيـنَ حمـصُ وَمَـا تَحوِيـهِ مِـن نُـزَهٍ؟ وَنَهرُهــا العَــذبُ فَيّــاضٌ وَمَــلآنُ

يتفاعل عبد الله محمّد الزيّات مع النّص ويحاول فهم غايات إيقاع التكرار الاستفهامي فيقول: "**وكأنّه يريد أن يقارن بين أولئك الّذين انتهوا وانتهت معهم آثارهم، والأندلس الّتي انتهت في صورها المشرقة النّاصعة، فيقول: إنَّ مدن الأندلس الحافلة بضروب من أنواع الحضارة قد انتهت كما انتهت تلك الأحداث القديمة في التّاريخ، وانتهى معها فاعلوها.**"[١]

هكذا يغدو التكرار اللفظي آلية تأثيرية تخلق في نفس المتلقّي دافعاً وراء البحث عن مكنونات النّص، وخفايا إيقاعه، وإدراك أسرار جمالياته، وسرّ خلود الأثر الأدبي، وسبب تناقله بين الأجيال وإعجابهم به، لكنّ سحر التكرار لا يقف عند اللفظ في مرثيّة الرّندي، بل إنَّ المتأمل لتكرار أصوات حروفها وجرس إيقاعها، وغلبة حرف النّون عليها لاسيّما وأنّه حرف قافيتها، إذ لا يكاد يخلو بيت من ترديد لصدى حرف النون النوّاح، ويشاركه التنوين بأشكاله كافّة على إيجاد نغمة موسيقيّة حزينة، يلمح تشاطرهما معاً الأنين والحزن المخيّم على القصيدة بأكملها، ومن ثمّ يعكسان الحالة النّفسية للمبدع.

ويمكن القول: "**إنَّ ثمّة دوافع فنّية تختبئ خلف التكرار، ومنها الإيقاع الّذي يخلقه في النّص ..فالنّص وحده الّذي يفرض حالة التكرار لدواعٍ نفسيّة أو بلاغيّة.**"[٢] ويأتي دور المتلقّي بالتّفاعل مع هذه البنية النّصيّة، من خلال تلمّس جمال التكرار، وعبرات الوجدان، فتتهيّأ نفسه للإثارة العاطفيّة، والمشاركة الوجدانيّة، وتكون أكثر قبولاً وأسرع استجابة.

موقف المتلقين من المرثية:

جاءت ردود أفعال المتلقين تنم على إعجاب وتتخذ سمة إيجابية، فهذا **عبد الله كنون** يرى أنَّ مرثيّة الشّاعر هي سبب شهرته، فهي ذات قدرة تأثيريّة، حملت النقّاد على الإجماع بفضلها على سائر المراثي، قائلاً: "**طارت شهرة أبي البقاء الرّندي بقصيدته النونيّة المؤثرة في رثاء الأندلس، الّتي أجمع النقّاد على أنّها خير ما قيل في البكاء على ذلك الفردوس المفقود، على كثرة ما قيل في البكاء عليه.**"[٣]

---

(١) المصدر السّابق، ص٥٤٣- ٥٤٤.

(٢) ينظر: البنية الإيقاعيّة والتصويريّة في شعر الحسين بن الضّحاك، ص٧٧.

(٣) ينظر: أبو البقاء الرندي وكتابه الوافي في نظم القوافي، عبد الله كنون، صحيفة معهد الدراسات الإسلاميّة في مدريد، المجلد السادس، العدد ١- ٢، ١٣٧٨ه- ١٩٥٨م، ص٢٠٥.

أما **محمّد رضوان الدّاية** فيُظْهر عناية المبدع بتراكيبه الشعرية، وانتقاء مفرداته، مع الحرص على الملاءمة بين أجزاء الكلام، مما أضفى على شعره سلاسة وموسيقيّة ظاهرة، إذ أخذ يبث في قصائده موسيقا داخليّة أكسبتها تلويناً صوتياً خاصّاً، ثمَّ يعلل صنعته فيقول: "**ويشعر الدّارس أنَّ الصنعة اللفظيّة، وضروب البديع قد سقطت إلى شعره ولكنّها لم تنتقص من أصالة شاعريته، ولا كانت حاجزاً أمام المعنى ولا بهرجاً ثقيلاً على كاهل العمل الشّعري.**"[(١)]

ويشابه **د. مصطفى الشكعه** د. الدّاية في رأيه حول الصنعة؛ حيث يرى أنَّ الصنعة البديعيّة انتقلت إليه تلقائيّاً من عصره الّذي حفل بها، ولكنَّ الطريف في الأمر أنَّه لم يجد للصنعة في القصائد الرثائيّة ذلك الأثر السيّء الّذي يصحُّ توقعه، فالمعنى دائماً هو الّذي يشدُّ القارئ، إليه رغم وفرة المحسنات وكثرة البديعيّات الّتي لا يكاد يخلو منها بيت شعريٌّ واحد.[(٢)] وهذا يدلُّ على أنَّ المعنى هو الّذي طلبها، فأتت على سجيتها.

كما أشار إلى هذا **عبد الله بن محمّد الزيّات** أيضاً، فرأى أنَّ البديع نابع من إحساس الشّاعر، وناتجٌ عن طبعه وسليقته اللغويّة الغنيّة بالمفردات والحافلة بالصور المتقابلة أو المتناقضة، وليس صناعة أو تكلفاً إلا في البيت الخامس، ورغم ثراء القصيدة بالبديع فقد كتب لها الخلود؛ لأنّها ذات وجدان صادق، ولهفة متحسرة وأسى عميق.[(٣)] وهذه لمحة منه إلى الصدق الفني للعاطفة الشعريّة.

هذه الصفات الإيجابيّة دفعت **ابن عبد الملك المراكشي** إلى أن يصف أسلوب أبي البقاء وقدرته على النظم بقوله: "**بارع التصرّف في منظوم الكلام ومنثوره، متفنّنٌ في معارف شتى.**"[(٤)] تلك القدرة على التّصرف في فنون الكلام وأساليبه منحت قصيدته القوة التأثيرية من خلال تنويعه في فنون البديع بما ينفي عن نفس المتلقي السأم ويبعد عنه الملل، وهذا ما ألمح إليه د.فوزي سعد عيسى بقوله: كان "**ممثلاً للتيار البديعي، .. متخلصاً من ضروب التفنن والصنعة الّتي كلف بها في أغراضه الأخرى.**"[(٥)]

---

(١) ينظر: أبو البقاء شاعر رثاء الأندلس، محمّد رضوان الدّاية، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط١، ١٣٩٦ه- ١٩٧٦م، ٩٣- ٩٤.

(٢) ينظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د.مصطفى الشكعه، دار العلم للملايين- بيروت، ط٤، ١٩٧٩م، ص٥٦١

(٣) ينظر: رثاء المدن في الشعر الأندلسي، ص٥٥٩.

(٤) ينظر: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، أبو عبد الله محمد بن عبد الملك المراكشي، تحقيق د.إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ١٩٦٤م، ٤/ ١٣٧.

(٥) ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، د. فوزي سعد عيسى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٩م، ص٤١٤- ٤٢٢.

يبدو من خلال عرض آراء المتلقين حيال المرثية اغتفار كثرة الصنعة البديعيّة في القصيدة لمجيئها عفو الخاطر، وحسن تصرّف الشّاعر، بل إنّها زادت من طاقتها التأثيرية في نفس المتلقي، لأنها تعبّر عن الصدق الفني للعاطفة الشعريّة، فسبيل الرّثاء أن يكون ظاهر التفجّع، بيّن الحسرة، مخلوطاً بالتلهّف والأسى والاستعظام.

الخاتمة:

جاءت آليات التفاعل في مرثية الرّندي من خلال الإيقاع البديعي تُلمح إلى أثر البديع المصحوب بموسيقا الإيقاع في سحر النّفوس، وإثارة انتباه المتلقّي، وتحفيز نشاطه للتفكّر والتأويل، ومن ثمَّ هتك الحجاب عن جماليات الإبداع وشهرة القصائد، وسيرورتها، فالمعوّل الوحيد عليه في الفهم والإدراك هو المتلقي، كما أنّه هو المحقق لوجود النّص من خلال مشاركته الفعّالة في إنتاج المعنى واكتشاف الدلالات، وملء البياضات.

ومن الملاحظ أيضاً أن الظواهر البديعيّة أتت ملائمة للطباع، مرسلة على السّجيّة، ليست مجرد زينة لفظيّة وزخرف بهدف التحسين والتنميق، وإنّما هي ركنٌ هامٌّ في التفاعل بين ثنائيّة النّص والمتلقّي، ودلالة على محاولة المبدع تفريّع الطّرق المؤدية إلى المعنى حرصاً على استمرار تواصله، ودفعاً للبحث عن غياهب الإيقاع البديعي.

وأخيراً إنَّ تحليل قصيدة أبي البقاء الرّندي من رؤية نقديّة حديثة يسلّط الضّوء على مواطن الإبداع، ويكشف عن دلالات جديدة تُسهم في إثراء النّص وإغنائه، وكل قراءة مصحوبة بالفهم والإدراك هي نوع من التفاعل والاستجابة لمعطيات النّص ومكنوناته، ومن ثمَّ تؤلف بنية تجاوبيّة موازية لبنية نصّ المبدع.

المصادر والمراجع

١. أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، محمّد رضوان الدّاية، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط١، ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م.
٢. أبو البقاء الرندي وكتابه الوافي في نظم القوافي، عبد الله كنون، صحيفة معهد الدراسات الإسلاميّة في مدريد، المجلد السادس، العدد ١- ٢، ١٣٧٨ه- ١٩٥٨م.
٣. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د.مصطفى الشكعه، دار العلم للملايين- بيروت، ط٤، ١٩٧٩م.
٤. أسرار الإيقاع في الشّعر العربي، د.تامر سلّوم، مؤسسة الرّسالة- دار المرساة، سورية، ط١، ١٩٩٤م.
٥. كتاب أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علّق عليه محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني- القاهرة، دار المدني- جده، د.ط، د.ت.
٦. الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، د.ابتسام أحمد حمدان، تحقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٤١٨ه- ١٩٩٧م.
٧. الإيقاع المعنوي في الصّورة الشعريّة- محمود درويش نموذجاً، داحم آسية، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة حسيبة بن بو علي- الشلف، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩م
٨. كتاب البديع، ابن المعتز، علّق عليه أغناطيوس كراتشقوفسكي، د.ط، د.ت.
٩. البديع تأصيل وتجديد، د.منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندريّة، ١٩٨٦م.
١٠. البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
١١. البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، مقداد محمّد شكر قاسم، دار دجلة- عمان، ط١، ٢٠١٠م.
١٢. البنية الإيقاعيّة والتصويريّة في شعر الحسين بن الضّحاك، بشر أفيوني، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة حلب، ٢٠١١- ٢٠١٢م.
١٣. تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصري، تحقيق د.محمّد حفني شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٤. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي والجرجاني، تحقيق محمّد خلف الله أحمد، د.محمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.

١٥. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال- بيروت، ط٢، ١٩٩١م.
١٦.الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، أبو عبد الله محمد بن عبد الملك المراكشي، تحقيق د.إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ١٩٦٤م.
١٧. رثاء المدن في الشّعر الأندلسي، عبد الله محمّد الزيّات، جامعة قاريونس بنغازي، ط١، ١٩٩٠م.
١٨. شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، السّيوطي، دار الفكر، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
١٩. الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، د. فوزي سعد عيسى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.
٢٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط٥، ١٤٠١ه- ١٩٨١م.
٢١. فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة د.حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د.ط، د.ت.
٢٢. القارئ في النّص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٥)- العدد١، ٢.
٢٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الكويت، ط٣، ١٤٠٩ه- ١٩٨٩م.
٢٤. معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د.أحمد مطوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦ه- ١٩٨٦م
٢٥. معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٦. ملامح الشّعر الأندلسي، عمر الدقّاق، منشورات دار الشرق، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٧. نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، المقرّي التلمساني، حققه د.إحسان عبّاس، دار صادر- بيروت، ١٣٨٨ه- ١٩٦٨م.
٢٨. نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تح محمّد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
٢٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٤٢٧ه- ٢٠٠٦م.

❑❑

حِجاجية التشبيه عَند النّقاد العرب القدامى

أ. تركي أمحمد*

ملخص :

تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة عن تساؤلات عديدة لقضايا موغلة في تراثنا النقدي كان قد أولاها نقادنا العرب القدامى عناية بالغة الأهمية، كقضية التشبيه وغيرها من القضايا البارزة في الدَّرس البلاغي والنقدي، ولما كان التشبيهُ أكثرَ كلامِ العرب لجأ النقاد القدامى إلى دراسته وشرحه وتقصي أساليبه مراعين في بحوثهم جانبين: جانب نفعي حِجاجي بحت يهتم بالشّحنة الإقناعية التي يحملها مضمون الكلام التشبيهي، والآخر أسلوبي جمالي يهتم بالجانب الشكلي الفني لهذا الوجه من وجوه الكلام.

وعلى هذا التقاطع الحاصل بين الشعري والتداولي بلغة البلاغة الجديدة أردنا تبيان هذه العلاقة من خلال آراء النقاد التراثيين أصحاب التأسيس الأولي لهذا النوع من القضايا التي أحدثت رواجا كبيرا في الدّراسات البلاغية والنقدية والأسلوبية واللسانيات الحديثة، فإلى أيّ مدى يمكن للمبدِع إحداث التأثير والإقناع والجمالية من خلال صوره التشبيهية.

* جامعة ابن خلدون ـ تيارت ـ الجزائر.

يحتلّ التّشبيه منزلةً كبيرة في النص الشعري ؛ ومنه تتفرّع جميع الصور المكونة لجمالية النص شريطة أن يكون موظفا توظيفا دقيقا يخدم المعنى المعبّر عنه. وهذه المسألة ليست جديدة في تراثنا البلاغي والنقدي. وقد لاحظنا أن المفاضلة بين شاعر وآخر تكون في متابعة تشبيهاته التي تعلو بها ألسنة الشعراء، وعليها نحكم على جودة نصوصهم الشعرية. ولما كان الشعراء صنَّاعَ كلامٍ كان أبرعهم من يأتي بتشبيه جميل يُشخِّص فيه الصّورة ويقدمها لقارئه كأنّها طبق الأصل، فتحصل المتعة وتتحقّق الجمالية من جهة. ومن أخرى يقنعه بها. فيتواصل الطرفان ويفهم كلٌّ منهما الآخر.

من هنا كان للتشبيه مزيتان أولاهما تكمن فيما يجلبه من تأثير وإقناع، والأخرى بما يحققّه المظهر التشبيهي من جمالية تؤثر في القارئ وتدغدغ شعوره، وتحيي خياله، فيقتنع بهذه الصورة البعيدة القريبة في آن، ويكون الكلامُ كما وصفه المولى تبارك وتعالى في قوله: ﴿وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلْنَاسِ وَمَايَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾ [1].

١ ــ أصل المصطلح :

يعد التشبيه آلية من آليات تشكيل الصورة، وعليه المدار في بنائها وإعادة تشكيل ما تشوه منها، ولذلك اختلفت الطرق في تحديد مرجعياته، وكثرت الأسئلة المطروحة حول نشأته، فهل هو ابن بيئة عربية محضة، أم أنَّه ابن مجتمع أعجمي ونقصد به الفكر اليوناني بطبيعة الحال؟

نرى أن بداية المصطلح في حدّ ذاته وقبل الولوج إلى دراسته بؤرة جدل و حِجاج، بين فريقين يبتغي كل واحد منهما إثبات مرجعية المصطلح، ومنبته الأول. فمن قائل أن وجوده كان قبل البلاغة اليونانية أي قبل ترجمة كتب أرسطو (فن الشعر والخطابة). و لهذا الرأي مال إبراهيم سلامة في كتابه (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان) والذي يوثّق صلة التشبيه ببلاغتنا العربية القديمة فيقول: " عرفته قبل ترجمة البلاغة اليونانية، وعرفت أنه أساس في تقدير جمال العبارة، يدلّ على ذلك أن المبرّد والجاحظ كتبا في الكامل والبيان فصولا برمتها في التشبيه الرائع والعجيب الذي وقعت عليه العرب ؛ فالتشبيه قديم في الأداء الأدبي ؛ وهو قديم أيضا في تقدير الأدباء من العرب الذين يعرفونه قبل أن تترجم بلاغة أرسطو[2].

---

[1] سورة العنكبوت. الآية (٤٣).

[2] إبراهيم سلامة. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان(دراسة تحليلية، نقدية، تقارنية). مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط٢ ؛ ١٩٥٢م، ص: ١٤٠.

تلك حجَّة مناصري البلاغة العربية، والمدافعين عن ثقافة العرب ، وكيف لا وهم أمة القرآن، ولذلك برعت في الجانب الأدبي وولّته عناية فائقة، وإن كان الأثر اليوناني الأرسطي واضحا فمن غير الممكن أن ينفي عن أدبائنا ونقادنا معرفتهم بالعلوم الأخرى كالمنطق الذي قُصر على اليونان، فقد عرفه العرب واهتموا بصحة التقسيم في بلاغتهم " (١). والأمر ليس بالجديد فقد عُرف عن الجاحظ (ت: ٢٥٥ هـ) أنَّه أقرّ للعرب وحدهم أحقية الشعر والبلاغة العربية، وبهما تميزت عن باقي الأمم(٢).

ذهب نفر آخر ومنهم طه حسين إلى ارتباط البلاغة - ككلّ لا يتجزأ - بالثقافة اليونانية تحديدا مع أرسطو في كتابه الخطابة، ظنّا منهم أن البيان العربي من كتابات الجاحظ إلى كتابات عبد القاهر الجرجاني، وإلى هذه الفترة المحدّدة" لم يكن قد وُجِد بيان عربي تام التكوين، وإنما كانت هناك جهود صادقة مفيدة ترمي إلى إنشاء هذا البيان ، ووضع قواعده وتلقينها للطلاب المبتدئين في مدارسهم، وفي هذا الطور من أطوار البيان تلاقت الروح العربية مع الفارسية والروح اليونانية، وعملت تلك العناصر الثلاثة في خصوبة وانسجام. ومنذ منتصف القرن الثالث للهجرة وجد بيانان: أحدهما عربي محافظ لا يقرب الفلسفة اليونانية إلاّ في كثير من التحفظ والاحتراس، والآخر يوناني يجهر بالأخذ عن أرسطو، فاستهدف بذلك لحملات المحافظين المنكرة وألسنتهم الحداد" (٣).

فكلام الأديب طه حسين (ت: ١٩٧٣م) على هذا التأثّر الجلي من الرّافد اليوناني، كان نتيجةَ إطلاعه على ما وُجِد في كتاب الخَطابة لأرسطو؛ إذ عجّ هذا المؤلَّف بكل الفنون البلاغية التي أولاها البلاغيون العرب عناية كبرى كالمجاز والتشبيه والاستعارة وغيرها، فلننظر إلى ما كتب أرسطو عن التشبيه يقول: "عندما يقول هوميروس في حديثه عن أخيل (كرّ كالأسد) فهذا تشبيه، وعندما يقول: (كرّ هذا الأسد)فهذا مجاز"(٤). والعرب تشبه الشجاع من أولادها بالأسد، إلا أنهم استبدلوا لفظة أخيل بأسماء عربية: زيد،

---

(١) هند طه حسين. النظرية النقدية عند العرب. دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية؛ ١٩٨١م، ص: ٣٥٨.

(٢) ينظر: أبو عثمان الجاحظ. الحيوان. تح: عبد السلام هارون. مطبعة مصطفى البابس الحلبي، مصر، ط٢؛ ١٣٨٤ هـ، ١٩٦٥م، ج١، ص: ٧٤، ٧٥.

(٣) طه حسين. نقد النثر(المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر). تح: طه حسين بك و عبد الحميد العبادي. مطبعة الأمير ببولاق، القاهرة؛ ١٩٤١م، ص:١٢.

(٤) نفسه، ص: ١٣.

عمرو، وعليه كان "أرسطو المعلم الأول للمسلمين في الفلسفة، وهو معلمهم الأول في البيان"[١]. هذا ما أيّده أيضا الدكتور صلاح فضل والذي ينسب فضل بلاغتنا العربية إلى الرافد اليوناني، فكل ما وجد في بلاغتنا من مفاهيم "مستمد من تراث المعلم الأول أرسطو، كما يتجلى ذلك في كتابي الخطابة والشعر"[٢].

هذه النظرة الكلية التي يسلطها باحث له باع طويل في حقلي النقد والبلاغة وعلى الصعيدين العربي والغربي، فقد قاس البلاغيون القدامى نظريات أرسطو فوجدوها مطابقة وإن كان التمايز والاختلاف طفيفاً على بعض المصطلحات نتيجة للتعريب والترجمة، إلاّ أنّ التشبيهَ واحدٌ من تلك المصطلحات القديمة الجديدة في البلاغة، وذلك بما يضفيه على الجملة من فيض دلالي يتعدّى ويتجاوز المعنى المتعارف عليه في طريقة المشابهة. ولا سيما التشبيه البليغ الذي رآه صلاح فضل في مثاله: (الفقراء هم زنوج أروبا) استعارة عند أرسطو[٣].

٢ ـ التشبيه بين البلاغة والحِجاج[*]:

ركز البلاغيون والنقاد القدامى على التشبيه؛ باعتباره لونا من الألوان البيانية المقدمة على جميع الفنون البلاغية الأخرى، ولعلّ السببَ الوحيد كامنٌ في ربط المبدِع بين خياله وتعبيره في الكلام؛ أي طبيعة التفكير والتعبير، والمواءمة بين هذين العنصرين اللذين لا يُوفّق فيهما كل مبدِع، ليبقى الحكم على جودة هذا النص من قبل القارئ الذي يتتبع هذا الربط وكيفية الجمع بين الأشياء المتباعدة، وتقريبها بطريقة سلسة، موحية، تمتِّعه و تدفعه لمواصلة القراءة المثمرة في آن، وكأنَّ التَّشبيهَ "موقعٌ حسنٌ في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي وإدنائه البعيد من القريب، فيزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويسكبها توكيدا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعّر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى"[٤].

---

[١] نفسه، ص: ٣٢.

[٢] صلاح فضل. بلاغة النص وعلم الخطاب. سلسلة عالم المعرف، الكويت؛ ١٩٩٢م، ص: ١٠٤.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص: ١٤٠.

(*) لا داعي لذكر التعريفات والأقسام والأنواع الخاصة بالتشبيه، وإنما سنكتفي بإلقاء نظرة سطحية حول مفهومه العام، فإذا كان البلاغيون قد حددوا وقسموا وأحدثوا التصنيفات فنحن سنشير فقط، لأننا بصدد بحث وكشف عن ظاهرة لها أثرها في تحقيق التواصل بين الباث والمتلقي.

[٤] السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغه فى المعانى و البيان و البديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبه العصريه، صيدا، بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م، ص: ٢١٩.

تعدّدت تعريفات البلاغيين والنُّقاد العرب القدماء للتَّشبيه، إلا أنّهم يجتمعون حول مفهوم عام مفاده عقد مشاركة بين شيئين في صفة من الصفات بأداة - ظاهرة أو مقدرة- قصد تبينها، ولما كانت بلاغة العرب قائمة على الإيجاز والاختصار كان لهذا الفن حضورٌ واسعٌ " حتى لو قال قائل: هو أكثر كلام العرب لم يبعد"[1]. من هنا كان التشبيه عنصراً مهيمناً على التعبير الإبداعي شعره ونثره، إلاَّ أنّه في الشِّعر أجمل وأملح، بما يضفيه على القول من سحر وجمال وإيجاز؛ فهو لمحة دالة، قادرة على تأدية المعاني بطريقة مختصرة، عكس النثر الذي يستدعي الإطناب و التحديد وبذلك وصفه البحتري (ت: ٢٨٤ هـ):

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكفِي إشَارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُهْ [2]

فلو أخذنا مثالا لأبي العلاء المعري(ت: ٤٤٩هـ) يقول فيه:

أنتَ كَالشَّمْسِ فِي الضِّيَاءِ وَإِنْ جَاوَزْتِ كِيوَانَ فِي عُلُوِّ المَكَانِ[3]

لا حظنا أن التعريف السابق ينطبق على هذه العينة المُستشهَد بها، فنجد أنّ أمرين (ضمير المخاطب+ الشمس) اشتركا في معنى واحد هو (الضياء)، مع العلم أن صفة الضياء بارزة في الشمس (المشبه به) أكثر من الذات المخاطبة، وأجمل منه. وعليه كان أسلوب التشبيه محاولةً بلاغيةً جادةً لصقل الشكل وتطوير اللفظ، مهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حياً، ومن ثم ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور، فإن أراد صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيئ بما هو أرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متداعية في القبح والتفاهة شبه الشيء، بما هو أردأ منه صفة"[4]. كما هو في هذه الصورة ذات الطابع الإيجازي؛ فقد عبّر المعري عن ممدوحه بصفة موحية وَفَّرَت عليه كثرة الكلام والوَقْع في الابتذال، ولو كان الكلام بهذا لما استحسن القارئ صورته، وما استمتع بها.

إلى هنا، ما يزال التعبير التشبيهي عنصر فتنة وغواية وسحر، يخطف القارئ، ويرعشه وذلك بما يقدمه له من صور تقريبية كانت بعيدة عليه فيما مضى، فتتحدّد دلالة هذا الأمر المعبّر عنه بنسبة تقريبية تكاد تمثله

---

[1] أبو العباس المبرد. الكامل في اللغة والأدب. تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١؛ ١٤٠٦هـ، ج٢، ص: ٦٩.

[2] أبو عبادة الوليد بن عُبَيْد الله البحتري. الديوان. ضبط: عبد الرحمن أفندي البرقوقي .مطبعة هندية، مصر، ط١ ؛ ١٢٢٩هـ، ١٩٢١م، ج١، ص: ٣٨.

[3] أبو العلاء المعري. سقط الزند. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت؛ ١٣٧٦ هـ، ١٩٥٧م، ص: ٩٧.

[4] محمد حسين علي الصغير. الصورة الفنية في المثل القرآني. دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م. ص: ١٦٧.

مع فارق طفيف. هذا ما يراه المتلقي على الصورة التشبيهية عموما، لكنّ القيمةَ الكبرى للتشبيه قد تفوق هذه الجمالية والفنية وصولا إلى تحقيق التواصل والإقناع، وهذا الذي عكفت عليه دراسات الدارسين وانشغالات الشاغلين، فللتشبيه طاقة كبيرة في إحداث التواصل بين القارئ والجمهور بطريقة موجزة، تعتمد على آليات تضمن النجاح لهذا الخطاب.

٣ ـ الطاقة الحِجاجية للتشبيه من منظور النقد العربي القديم:

أـ أبو عبيدة والنص المؤسس للقضية:

شكَّل التَّشبيه في الدِّراسات البلاغيّة والنَّقدية القديمة معيناً يَنضَح منه الشِّعر والنثر، إلا أنَّه في الشِّعر أغزر وأملح، وعليه يقوم. وهو ركن من أركان الشعرية العربية التي جمعها البلاغيون القدامى في قولهم: "مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة "[1]. والتشبيه يعنى لغة التقابل، والتوسيع، والمقاربة والتصوير، والتكثيف، ولئن كان كذلك فهو ضرب من ضروب المجاز(**)، والمجاز بدوره يقتضي الخروج عن سنن اللغة المألوفة، وخرق قاعدتها، بغية مراوغة القارئ بفنيات لغوية جديدة(الغموض، المفارقة، الحذف...)، تحوجه إلى التأويل والتفسير، لاستحكام المعنى وفهمه. وتقريبا للمعنى نقول:

يحمل أسلوب التشبيه شحنةً حجاجيةً إقناعيةً أكثر منها جماليةً، تُعنى بزخرفة الألفاظ وتقريب المعاني. فلذة القارئ لا تكون في العبارات السطحية، المتعارف عليها؛ وإنما في العبارات المشعَّة بالغموض، الذي يدفع القارئ إلى محاورة هذه الصورة، والاقتناع بحجج القائل في تعبيره ولو كان الأمر عكس ما نقول لاكتفى سائل أبي عبيدة البلاغي (ت:٢٠٨ هـ) بالتَّأويل السَّطحي للآية الكريمة: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ

---

(١) ابن أبي عون أبو إسحاق البغدادي. كتاب التشبيهات. تحقيق: محمد عبد المعيد خان. طبع جامعة كمبردج؛ ١٣٦٩ هـ، ١٩٥٠م، ص: ٠١، ٠٢. وما معايير عمود الشعر االتي استخلصها محمد بن الحسن المرزوقي (ت٤٢١هـ) إلا خلاصة وزبدة لما توصّل إليه نقاد القرن الثالث والرابع، والقول نفسه موجود في شرح ديوان الحماسة. لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، ط١ ؛١٩٥١ م. ج١، ص: ١٠.

(**) اختلف البلاغيون والنقاد القدامى حول مرجعية التشبيه، أهو حقيقة أم مجاز؟ وقدّم كل محاجٍ حجته؛ فمال فريق إلى أنّه حقيقة على اعتبار عدم نقل اللفظ من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر، معتبرين أن المجاز أخو الكذب، ومن ثم يشتمل القرآن الكريم على تشبيهات عديدة(...) أما الفريق الآخر فقد رأى أنه مجاز على اعتبار نقل المعنى من المشبه به إلى المشبه، فلا يكون المشبه به هو عين المشبه، وإنما تنقل صفة المشبه به إلى المشبه، فيصبح تعبيرا مجازيا يخرج الكلام عن المألوف، ولا يكون كذبا" ينظر: عبد الرحمن حجازي.«بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث». مجلة علامات، السعودية؛ ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، مج: ١٧، ج: ٦٧، ص: ١١٦.

الْشَّيَاطِيْنِ﴾ [١]، لكنه حاورها قصد تبيّان حجتها، فقال: إنما يقع الوعد والإيعاد بما قد عرف مثله، وهذا لم يعرف، فقال أبو عبيدة: إنما كلّم الله العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أَيَقْتُلُنِي وَالْمَشْرِفِيُ مُضَاجِعِيْ وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ

وهم لم يروا الغول قط، ولما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به، فاستحسن الفضل ذلك، واستحسنه السَّائل[٢]. هذه إشارة واضحة إلى القيمة الحقيقية للتَّشبيه، زيادة على تحقيق الجمالية التي تمتع القارئ، وتجعله يترنم مع موسيقاه.

تكاد تكون هذه الحادثة أول تبشير كاشف عن دور التشبيه التخييلي، إن صح لنا القول في تحقيق التواصل، وإنجاح الخطاب. فمهما كانت الصورة أغرب كانت دلالتها أغدق وأغرق. ولهذا عكف النقاد ومن بينهم عبد القاهر الجرجاني(ت: ٤٧١هـ) [٣]، على دراسة هذا المكون النافع لإنجاح الخطاب وترك طاقات تأويله واستنطاقه للمتلقي.

من هنا نرى كيف أولى البلاغيون القدامى المتلقي عناية فائقة، وكيف يتفاعل هذا الأخير في توليد دلالات النصوص وتكوينها، فتتحول بذلك من رسالة فنية إلى رسالة تداولية حجاجية تفاعلية أكثر شمولية، فلئن كان الشعراء كما وصفهم الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: ١٧٠ هـ) أمراء كلام جاز لهم ما

---

[١] سورة الصافات. الآية: ٦٥.

[٢] نقلا عن حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب(أسسه وتطوره إلى القرن السادس. مشروع قراءة). منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ط٢؛ ١٩٩٤م، ص: ٩٠.

[٣] اهتم النُّقاد العرب القدامى بالشَّكل العام للتَّشبيه وما يتضمنه من أدوات وأنواع، وما يحقّقه من جمال في النَّص، وذلك بتقريب البعيد للمشبه حتى يكاد يقاربه، ويكاد يتقارب في هذا التَّصور جلّ النُّقاد بدءا من الجاحظ(ت: ٢٥٥هـ) الذي جعله بؤرةً يَتفاضل فيه الأدباءُ والشُّعراءُ وللرأي نفسه مال الرماني(ت: ٣٨٤ هـ) أيضا. لكن مع قدوم عبد القاهر الجرجاني تغيرت النظرة في دراسة التَّشبيه إذ أجمل التشبيه عنده ما يوحي بالتأمل، ويدعو إلى التفكير، وكأنَّ الجرجاني لايهمُّه مشابهة الأشياء من تلك الصورة ؛ وإنَّما طريقة الإدراك والتأمل بما يريد قوله للتأثير في القارئ، من خلال الجمع بين المتباعدات والمتنافرات فيقول: "ألا ترى أنَّ التَّشبيهَ الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحس إلا لاتفاق كان ثابتًا بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت إلا أنه كان خفيفًا لا يتجلَّى إلا بعد التَّألق في استحضار الصورة وتذكرها وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها" ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تح :محمود محمد شاكر ،دار المدني، جدَّة، (د.تا) و(د.ط)، ص: ١٥٢، ١٥٣. من هنا فرَّق عبد القاهر بين تشبيه مفرق وتشبيه مركَّب، وبين التشبيه والتمثيل.

لايجوز لغيرهم[١] في التّصرف بأساليب اللغة من غموض، و توسيع، وتكثيف، ومفارقة)، واضعين نصب أعينهم ماهية الرسالة من حيث قدرتها على الإقناع والتأثير في متلقيها، وإفادته بهذا الخطاب، وهذه الأشياء هي اليوم من أهم مقاصد التَّداولية التي نظّر لها نقادنا العرب القدامى بدءا من الجاحظ إلى حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ).

إنَّ التَّداوليةَ علمٌ عربيٌ قديمُ النِتاج وإلى هذا الكلام ذهب محمد العمري: " إن هذا البعد هو أحد الأبعاد الأساسية في البلاغة العربية، وهو بعد جاحظي في أساسه، وإن تخلي البديعيين عنه في مرحلة لاحقة أدى إلى اختزال البلاغة العربية وتضيق مجالها، وتحظى نظرية التأثير والمقام حالياً بعناية كبيرة في الدِّراسات السيميائية، ومن ثمَّ الشروع في إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عنوان جديد هو التَّداولية" [٢].

وفي هذه الحالة تكتمل حلقة التَّواصل بين الأنماط الثَّلاثة القائل، والمقول له والرِّسالة، وتَنجح العملية التواصلية. ومخافة عدم التَّجاوب بين المُخاطِب والمخَاطَب ألزم نقادنا القدامى على المخاطِب في بعث صوره التشبيهية أن تكون ملامسة لأحد المستويات وهي عندهم: (الوضوح والتأكيد والإيجاز والمبالغة). فالتَّشبيه يوضِّح القولَ ويبيِّنه كما زعم أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) بقوله: " والتَّشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدٌ منهم عنه"[٣]. ولهذا الكلام مال "ابن سنان الخفاجي" في كتابه "سرُّ الفصاحة" (ت: ٤٦٦ هـ)وهذا ما نستشفه من قوله: "والأصل في حسن التَّشبيه: أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد "[٤].

على هذه الآراء والسِّجالات النَّقدية اقتصرت وظيفة التَّشبيه من جهة منظري البلاغة والنَّقد العربيين على الوضوح والبيان، ولذلك اشترطوا أن تكون الصفة الجامعة بينهما أشد ظهورا وإبانة في المشبه به،

---

[١] القرطاجني، (حازم أبو الحسن). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢؛ ١٩٨١م، ص: ١٤٣، ١٤٤.

[٢] محمد العمري. البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق. المغرب؛ ١٩٩٩، ص:٢٩٣. والتداولية كما يعرفها النُّقاد هي: " علم جديد للتواصل، يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال؛ ويدمج، ومن ثم مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة الواصل اللغوي وتفسيره" ينظر: صحراوي، مسعود. التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي). دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١؛ ٢٠٠٥م. ص: ١٦.

[٣] أبو هلال العسكري. الصناعتين في الشعر والنثر. تح: محمد أمين الخانجي. مطبعة الإستانة العليا؛ ١٣٢٠هـ، ص: ١٨٣.

[٤] ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان؛ ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص: ٢٤٦.

عكس المشبّه ؛ وهو ما عبّروا عنه بإخراج الأغمض إلى الأوضح ، ولعلّ النّاظر في كتابي "النّكت في إعجاز القرآن" لأبي الحسن علي بن عيسى لرُماني (ت : ٣٨٤هـ) و"الصّناعتين" لأبي هلال العسكري (ت : ٣٩٥ هـ) " يلمح هذه الوجوه الأربعة للتّشبيه.

كما وجدوا في التّشبيه أداة حرة للمبالغة ؛ فهو مقصور عليها ولا يكون إلا بها ، وهذا ما يراه ابن الأثير(ت : ٦٣٧هـ) بقوله : "والتشبيه لا يكون إلا لضرب المبالغة ، فإما أن يكون مدحا ، أو ذما ، أو إيضاحا ولا يخرج عن هذه المعاني الثلاثة"[1] ، والمبالغة تحمل صفةَ المفاجأة التي يصاحبها الغموضُ في أحايين كثيرة ، كثيرة ، ما تجعل القارئ يعيد بتفكيره وتأمله الواجهة الحقيقية للصورة ذات الألوان المتعدّدة ، وقد أبدع الشعراء في تبيانها وتِعداد أوجهها ، قال المتنبي(ت : ٣٥٤ هـ) مادحاً :

كَأَنَّـكَ فِـيْ اْلإِعْطَـاْءِ لِلْمَـاْلِ مُـبْغِضٌ وَفِـيْ كُـلِّ حَـرْبٍ لِلْمَنِيَـةِ عَاْشِـقُ[2]

صورة جميلة جعل فيها المال لمدوحه ، كالعدو المكروه الذي يبغضه الشّاعر ، ويريد أن يتخلّص منه ويمحو أثره ، ومن أجله يكثر النوال والعطاء حتى يدفعه. فالبيت في منتهى المبالغة وهي التي أكسبت التشبيهَ روعةً ، كما أضفت عليه نكهة المتعة والتقبّل ، والنفس الطويل. ولولاها لكان الكلام بسيطا يفهمه كلّ النّاس ، وفيها يتفاوت الشعراء ويكون أملحهم رسما لصورته الفنية ، واستحسانا لما يقول ويتخيّل ، فيُطرب متلقيه بهذا الفن من فنون الكلام الجميلة ، ولنأخذ مثلا للمتنبي وهو قمة في المبالغة ، وقوة في الاستشهاد والحِجاج يقول الشاعر :

أَرَاْنِـبُ غَيْـرَ أَنَّهُـم مُلُـوْكُ مُفَتَّحَـةٌ عيُـونُهُمْ نِيَـاْمُ[3]

إنّنا أمام صورة تشبيهيّة حوت مشبّها ومشبها به ، ووجه الشبه حاصل في الغفلة والاستهتار ، و"المعهود في مثل هذا أن يقال هم ملوك إلا أنهم في طبع الأرانب ، لكنه عكس الكلام مبالغة فجعل الأرانب حقيقة لهم والملك مستعار فيهم (...) هم وإن انفتحت عيونهم نيام من حيث الغفلة كالأرانب تنام مفتحة العينين"[4]. فكان التّشبيه بالمبالغة أجمل ، وأملح ، وأوضح لا يشوبه غموض أو إبهام.

---

[1] ضياء الدين ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر. تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ج٢ ، (د.ط)و (د.تا) ، ص : ١٢٧.

[2] شرح ديوان المتنبي. عبد الرحمن البرقوقي.دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ، ط١ ؛ ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م ، ج٢ ، ص : ٦٨٦.

[3] نفسه ، ج٢ ، ص : ١٠٩٥.

[4] نفسه ، ج٢ ، ص : ١٠٩٥.

هذا بالإضافة إلى عنصر الإيجاز والندرة في بعث الكلام، وهو البلاغة كما سبق وأن عرفها بعض البلاغيين[1] لما فيه من دلالات غزيرة تفتح خيال المتلقي وتشوقه، كما تغني الشاعر - أو المبدع- عن الهذر والاستطراد في الكلام، ولذلك اتخذوه ركيزةً لبناء الصور الفنية المشعة بالمعاني الغائرة والنفيسة جاعلين نصب أعينهم أنَّ التعبيرَ بالقليل خيرٌ من الكثير، ويبقى خير الكلام ما قلّ ودل، ولنتأمل هذا البيت الموجز الذي يمدح فيه البحتري أبا نهشل ويصف فرسه:

كَالسَّيْفِ فِي إِخْذَامِهِ وَ الْغَيْثِ فِيْ إِرْهَامِهِ، وَاللَّيْثِ فِيْ إِقْدَامِهِ[2]

كلام مختصر، موجز صادر عن ذات شاعرة، قادرة على تحقيق الاقتصاد في الكلام دون الإخلال والتعقيد في المعنى، تاركا آفاق التَّأويل والتَّفسير للمتلقِّي، وبهذا تنصبّ دلالات لا تحصى للبيت الواحد، فكل قارئ يتفرد في فهمه لإخذام سيف الممدوح و غلظته على الأعداء، وكيفية سقوط الغيث بشكل ضعيف ومتواصل، وهو ما عرفته العرب بالرهمة، إضافة إلى الإقدام والشجاعة، فبهذه الدلالات الثلاثة الجميلة، والمثيرة استطاع الشَّاعر مَنْح المدح كلّه للممدوح، ولو صنف مصنفا بكامله في مدحه لَمَا صوَّره بهذه الجمالية الفاتحة للمتعة، والمثيرة للخيال والمحركة للعواطف والوجدان.

ب ـ العلامة الفارقة لوظيفة التشبيه في التصور البلاغي مع عبد القاهر الجرجاني(ت: ٤٧١ هـ):

بعد قراءتنا لوظائف التَّشبيه عند بعض البلاغيين والنُّقاد العرب القدماء، رأينا أنّ نظرتهم للتشبيه نظرة شاملة[3]، مفعمة بالنزعة العقلية التي تقتضي الوضوح والبيان، ولعلّ انتماءات بعضهم لفرق علم الكلام

---

[1] كقول صُحَار العبدي (ت: ٤٠ هـ) عندما سأله معاوية بن أبي سفيان: "ما هذه البلاغة التي فيكم؟ فقال: الإيجاز فقال معاوية: وما الإيجاز: فقال صُحار: أن تجيب فلا تبطئ، وأن تقول فلا تخطئ." ينظر: أبو عثمان الجاحظ. البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، ج١ ؛ ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، ص: ٩٦.
وفي نفس السياق عرّفها عبد الله بن المقفع (ت: ١٣٤ هـ)" البلاغة اسم لمعان تجرى في وجوه كثيرة، منها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون خطباً، وربما كانت رسائل. فعامّة ما يكون من هذه الأبواب فالوحى فيها والإشارة إلى المعنى أبلغ، والإيجاز هو البلاغة.": يينظر: أبوهلال العسكري. الصناعتين في الشعر والنثر. تح: محمد أمين الخانجي، ص: ١٠.

[2] أبو عبادة الوليد البحتري. الديوان. تح: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، مصر، ط٣؛ مج٣، ص: ١٩٨٩.

[3] "فالتشبيه إذاً يجمع بين صفات ثلاث هي؛ المبالغة، والبيان، والإيجاز" ينظر: ضياء الدين ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر. تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة.ج٢، ص: ١٢٢.

في تلك المرحلة، ومذهب ترجيح العقل، والاحتكاك بالفلاسفة وعلماء المنطق، كانت سبباً في هذا الحصر، لتبقى الصورة التشبيهية مبنية على الوضوح والإبانة وتحقيق الفهم والإفهام والإيجاز والندرة والاختصار. دون النظر إلى تفعيل الخيال والمسافرة بالذهن عبر آفاقه الرحبة التي تتعدى حدود العقل، وعليه نوافق رأيَ النَّاقد "رجاء عيد" حينما عبَّر عن النَّظرة المسبقة للتشبيه بقوله: "لقد نظر إلى التشبيه داخل مصفوفات المنطق، وداخل إطار الوضوح والتحديد، وإن كان التشبيه يحتاج إلى إثارة خيالية، كان في رأي البلاغيين تشبيهاً يحتاج إلى تأويل، ويحاولون تقريبه ذهنيا(...) لقد نُظِر إلى التَّشبيه داخل مصفوفات ذهنية وداخل إطار الوضوح والتحديد، بل إنّ الأمر سيزداد سوءا حين تعالج الصور الذهنية الحجاجية على أنّها نوع بديع غريب"[1].

هذا ما ركّز عليه عبد القاهر الجرجاني في أسراره، وهو بصدد اكتشاف جماليات الأساليب البيانية والتنظير لها، ورصد أهم أبعادها المستهدفة في إنجاح الخطاب، وإحداث التواصل، والتركيز على أهم طرف من أطراف العملية التواصلية؛ وهو المتلقي بالدرجة الأولى، ولا سيما في قضايا التأويل وتفتيت دلالة النصوص البلاغية القائمة على المشابهة والتمثيل.

هذان الأسلوبان اللذان أخذا حصة الأسد من كتابه" أسرار البلاغة" لقيام معظم الكلام عليهما وبهما يكون الخطابُ خطاباً؛ فهو أول من فصل بينهما لشدة الوشائج المشتركة بينهما. وهذا ما تفرّد به عن سابقيه من البلاغيين والنقاد القدامى، فيقول: " اعلم أنّ الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين:

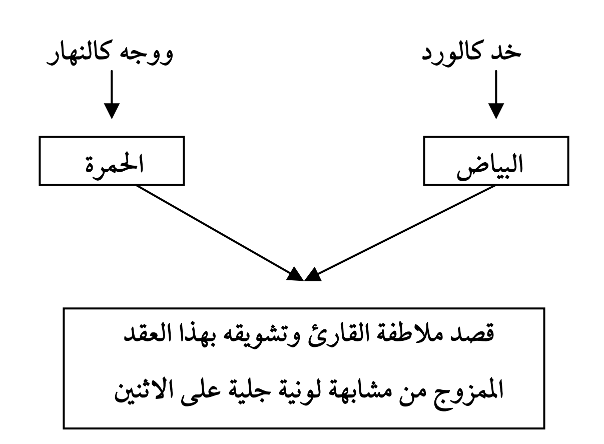
أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأوّل. والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التّأول" [2].

فالنوع الأول (تشبيه حقيقة)هو ما تحدّث عنه النقاد وأطالوا الكلام في وصفه، وتحديد هيئاته، وهو واقع في الكلام حقيقة، يفهمه القارئ دون جهد وتأمل، وهو لا يخلق حالة من التأمل والتفكير، ففي قولنا مثلا:

---

[1] رجاء عيد. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. الإسكندرية، ط٢، (د.ت)، ص: ٢٤٥.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تح: محمود محمد شاكر، ص: ٩٠.



عكس الثاني (تشبيه بلاغة) ذي المعاني البعيدة التي لا يكتشفها إلا الحاذق من القراء بعد مساءلة واستقراء" فهو يحتاج إلى قدر من التّأمل، كما يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة"[١]، وقد يفهم من هذا الكلام كما يرى أحمد مطلوب "أنَّ الوجهَ في هذا الأسلوب (التمثيل) عقليٌّ غير حقيقي، وهو تشبيه خاص "[٢].وهو المدار في بحثه فقد ضرب له الإمام مثالا وهو قوله: "هذه حُجَّةٌ كالشمس في ظهورها".

فالتَّشبيه هنا عقد بين شيئين متباعدين، لا يَفْهم قَصْدهما القارئ، فيحوجِه إلى دقِّ أبواب التأويل طلبا للمعنى، أو معنى المعنى بتعبيره، فقد " شَبَهتَ الحُجَّةَ بالشمس من جهة ظهورها، كما شبهت فيما مضى الشيء بالشيء من جهة ما أردت من لون أو صورة، إلا أنّك تعلم أنّ هذا التشبيه لا يتمّ لك إلا بتأوّل، وذلك أن تقول: حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام ألاّ يكون دونها حجاب ونحوه، ممّا يحوّل بين العين وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك إذ لم يكن بينك وبينه حجاب، ولا يظهر لك إلا كنت من وراء حجابٌ" [٣]. وهذا ما يتفاضل فيه الشُّعراءُ والأدباءُ والبلغاءُ، ليكون أملحُهم كلاماً، وأجودُهُم دِيباجةً، من يَستحكِم هذه الصُّورة الشَّعرية، ويقرِّبُها للمتلقِّي، الذي يتفاعل معها ويستلِذُّها.

---

(١) نفسه، ص: ٩٣.

(٢) نفسه، ص: ٩٢. كما ينظر: أحمد مطلوب. عبد القاهر الجرجاني(بلاغته ونقد). وكالة المطبوعات، الكويت، ط١؛ ١٣٩٣ هـ، ١٩٧٣م، ص: ١٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص: ٩٢.

أراد عبد القاهر الجرجاني من خلال كلامه عن التَّشبيه، وتعداد صوره الوصول إلى إثبات أن هذا الوجه من وجوه البيان، يُستخدَم في تأييد حُجج القائل غايةَ إقناع متلقيه، والتأثير فيه، وهذا ما أورده وهو بصدد ذكر أسباب تأثير التَّمثيل في نفس السَّامع، فأُنْس النفوس موقوفُ على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنّى[1]، وعليه تكون المعاني التي يجئ التمثيل في أعقابها على ضربين هما:

١ـ غريب يمكن أن يخالف فيه، ويُدَّعى امتناعه واستحالة وجوده، وذلك نحو قوله:

فَــإِنْ تَفُــقِ الْأَنَــامُ وأَنْــتَ مِــنْهُمْ فَــإِنَّ الْمِسْــكَ بَعْــضُ دَمِ الْغَــزَالِ

يحتوي بيت أبي الطيب المتنبي على شطرين، تجمع بينهما وشائج متأصلة فلا ينبغي أن يكون هذا الشطر إلا في التعبير عن ذلك الآخر، وإلاَّ فقد الكلام رونقه وديباجته، وكأنّه في الشطر الأول يهيئ للكلام في الشَّطر الثَّاني، فهو يُخاطب ممدوحه (سيف الدولة) ويقول له لا تعجب إن فضلت النَّاس وأنت منهم، فقد فُضِّل المسك، وهو دم، من دم الغزال.

وهذا أمر غريب كما يرى عبد القاهر الجرجاني فمعنى" أنَّه فاقَ الأنامَ وفاتهم إلى حدٍّ بَطَل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهةٌ ومقاربةٌ، بل صار كأنه أصلٌ بنفسه وجنسٌ برأسه(...) وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصّة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، وبالمدَّعِي له حاجة إلى أن يصحّح دعواه في جواز وجوده على الجملة إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح، فإذا قال: فإن المسك بعض دم الغزال، فقد احتجّ لدعواه، وأبان أن لما ادّعاه أصلاً في الوجود، وبرّأ نفسه من ضَعَة الكذب، وباعَدها من سَفَه المُقدِم على غير بصيرة، والمتوسِّع في الدعوى من غير بيّنة، وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته، حتى لا يُعَدُّ في جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصة بوجه من الوجوه، لا ما قلّ ولا ما كثُر، ولا في المسك شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دماً البتة"[2].

وعليه يحمل الشَّطر الثاني شحنةً إقناعيةً حِجاجيةً قَصَدَ فيه الشّاعر التَّأثير في المتلقّي باستعمال هذا التَّمثيل.

أمَّا الثَّاني من التَّمثيل؛ فيقول فيه الإمام عبد القاهر الجرجاني: " أن لا يكون المعنى الممثل غريباً نادراً يحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجّة وإثبات، نظير أن تنفي عن فعل من الأفعال التي يفعلها

---

[1] نفسه، ص: ١٢١.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تح: محمود محمد شاكر، ص: ١٢٣.

الإنسان الفائدة، وتدّعي أنّه لا يحصل منه على طائل، ثم تمثّله في ذلك بالقابض على الماء والراقم فيه، إذ لا ينكر خطأ الإنسان في فعله أو ظنّه وأمله وطلبه"[١] ألا ترى أن المغزى من قوله:

فَأَصْبَحْتُ مِنْ لَيْلَى الْغَدَاْةَ كَقَاْبِضٍ عَلَى الْمَاْءِ خَاْنَتْهُ فُرُوْجُ الْأَصَاْبِعِ[٢]

يعجب القارئ ويطرب بهذا النوع من الصور الشعرية التخييلية الدقيقة، فلما وصل الشَّاعر إلى درجة اليأس في وصاله لمحبوبته، وعلم أنّه لا يقدر على الدنو منها أرانا " رؤية لا تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ من خيبة ظنه، وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات حتى لم يحظ لا بما قل ولا ما كثر" [٣] ولذلك جاء تشبيهه ردّ فعل على ما يلقى ويقاسي ولأجله" مثل خيبته وبوار سعيه في أنه لم يحظ من ليلى بأي طائل بصورة حسية تبعث في نفس السامع متعة بجانب ما تعبر عنه، وكأنما تجعله يلمس الخيبة وبوار سعيه لمساً"[٤]، وبالتالي كانت الصورة المعبّر عنها طبقَ الأصلِ؛ ولعلّ ما أضفى عليها هذا الجمال هو السياق الحسي لأنّ الشاعرَ بصدد إثبات الحجة الثابتة في نفسه أولا، ويريد بعثها للمتلقي في حلية جميلة تؤثر فيه ثانيا، ولو كان التعبير بغير هذا الشَّكل لكان مبتذلاً؛ وأيّ تعبير لا يفي بالغرض في التعبير عن هذا الموقف (إحساس نفسي+ صورة مثبتة)، وبهما تنجح الصُّورة ويَزول الشّك والريب. وعليه" نقع على أن الأُنس الحاصل بانتقالك في الشَّيء عن الصِّفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر، ليس له سببٌ سوى زَوَال الشكّ والرَّيْب، فأما إذا رجعنا إلى التحقيق فإنَّا نعلم أن المشاهدة تُؤثِّر في النفوس مع العلم بصدق الخبر، كما أخبر اللّه تعالى عن إبراهيم عليه الصَّلاة والسَّلام" [٥] في قوله: " قَالَ بَلَى ولَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي"[٦].

---

(١) نفسه، ص: ١٢٣.

(٢) هذا البيت مضمن من بيتين لكل من قيس بن الملوح المعرون بمجنون ليلى العامري وهو قوله:

فَأَصْبَحْتُ مِنْ لَيْلَى الْغَدَاْةَ كَنَاْظِرٍ مَعَ الصُّبْحِ فِي أَعْقَاْبِ نَجْمٍ مُغْرِبٍ

ينظر: أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني. معجم الشعراء. تح: ف. كرنكو. مكتبة القدس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢؛ ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص: ١٨٩.

والثاني قول معاذ المعيقلي:

أَجْرَتْ فَلَمْ تُمنَعْ وَكُنْتُ كَقَاْبِضٍ عَلَى الْمَاْءِ خَاْنَتْهُ فُرُوْجُ الْأَصَاْبِعِ

ينظر: نفسه، ص: ٣٠٥.

(٣) نفسه، ص: ١٢٥.

(٤) شوقي ضيف. البلاغة تطوراً وتاريخ. دار المعارف، القاهرة، ط٩؛ ١٩٦٥م، ص: ١٩٨.

(٥) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تح: محمود محمد شاكر، ص: ١٢٦.

(٦) سورة البقرة. الآية: ٢٦٠.

ولو أخبرنا الشَّاعرُ أنّ حبيبَه صده، وأدار له ظهره، وكان على ضفة نهر، فأدخل يده في الماء ظنا منه أن سيقبض عليه، وسأل هل وقع في كفي شيء؟، ما وقع التأثير بالقول، وما ظهرت قدرته كصانعِ كلامٍ، مجيدٍ له، فانظر إلى المشهد الذي وُفقَ فيه الشَّاعر أيّما توفيق، في بعث شرارته العاطفية المثقَلة بالمعاني والدلالات والتعبير بالقليل، وتجاوزٍ لكلّ حشو وإطالة.

وحقيقة أنّ مشهدَ القابض على الماء يثير في النَّفس، ويدفعها للتخيّل، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر، وجعله ركيزة في إنجاح الخِطاب (قولا وفعلا) فيقول: " وذلك الذي تفعل المشاهدةُ من التحريك للنفس، والذي يجب بها من تمكُّن المعنى في القلب إذا كان مستفادة من العيان، ومتصرَّفهُ حيث تتصرَّف العينان، وإلاّ فلا حاجة بنا في معرفة أن الماء والنار لا يجتمعان إلى ما يؤكده من رجوع إلى مشاهدة واستيثاق تَجْربة"[1].

وخلاصة ما سبق:

إنّ التشبيهَ ماءُ الشعر، واللبنةُ المحورية التي يقوم عليها، وهو سرّ جمال وتأثير، كما يُعدُّ آليةً من آليات التَّواصل القائمة على إثبات وتبرير الحُجج والدعاوى، بغيةَ إقناع المخَاطَبين؛ فليس المقصودُ من التَّشبيه ملامسةَ المستويات الأربعة التي ذكرناها (الوضوح والإيجاز والمبالغة والتأكيد)، وإنَّما ربط وتوثيق العلاقة بين النّاص والمتلقّي في السِّياق، الذي يحيا ويتجدّد مع القراءات المتوافدة عليه، والتأويلات الكاشفة عن معانيه الدفينة في النّص، كما لم تعد قيمتُه الفنيَّة مرتبطة بأركانه فقط (المشبّه والمشبّه به ووجه الشَّبه والأداة)أي: العلاقة السَّطحية؛ بقدر انتشالها من الموقف الذي يدل عليه سياق الكلام؛ وهنا يكون التشبيه باعثَ رمزٍ و إيحاءٍ وبالتالي نقول –كما رأى النقاد - تجاوز التشبيه تلك العلاقة المعيارية بين طرفيه، إلى تجسيد رؤية شعرية لموقف من المواقف الذي يحسن الشاعر رسم مشهده فيؤثر في متلقيه، الذي يحاوره ويحاججه ويخرج منه بالدرّ النفيس، وهذا ما جعل الإمام عبد القاهر الجرجاني يهتم بهذا الأسلوب المراوغ، ومنه تصدر كافة الأساليب البلاغيَّة.

---

[1] نفسه، ص: ١٢٧.

المصـــــادر والمـــــراجع:

١- القرآن الكريم.

٢- أحمد مطلوب. عبد القاهر الجرجاني(بلاغته ونقد). وكالة المطبوعات، الكويت، ط١ ؛ ١٣٩٣ هـ، ١٩٧٣م.

٣- إبراهيم سلامة. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان(دراسة تحليلية، نقدية، تقارنية). مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط٢ ؛ ١٩٥٢م.

٤- حازم أبو الحسن القرطاجني، . منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢ ؛ ١٩٨١م.

٥- حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب(أسسه وتطوره إلى القرن السادس. مشروع قراءة). منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ط٢ ؛ ١٩٩٤م.

٦- رجاء عيد. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. الإسكندرية، ط٢، (د.ت).

٧- السيد أحمد الهاشمى. جواهر البلاغه فى المعانى و البيان و البديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبه العصريه، صيدا، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٩م.

٨- ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ؛ ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

٩- شوقي ضيف. البلاغة تطورا وتاريخ. دار المعارف، القاهرة، ط٩ ؛ ١٩٦٥م.

١٠- صحراوي، مسعود. التداولية عند العلماء العرب(دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي). دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١ ؛ ٢٠٠٥م.

١١- صلاح فضل. بلاغة النص وعلم الخطاب. سلسلة عالم المعرف، الكويت ؛ ١٩٩٢م.

١٢- ضياء الدين ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر. تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ج٢، (د.ط)و (د.تا).

١٣- طه حسين. نقد النثر(المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر). تح: طه حسين بك و عبد الحميد العبادي. مطبعة الأمير ببولاق، القاهرة؛ ١٩٤١م.

١٤- عبد الرحمن حجازي.«بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث». مجلة علامات، السعودية؛ ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، مج: ١٧، ج: ٦٧.

١٥- عبد الرحمن البرقوقي. شرح ديوان المتنبي.دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١؛ ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م، ج٢.

١٦- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تح :محمود محمد شاكر ،دار المدني، جدَّة، (د.تا) و(د.ط).

١٧- أبو عبادة الوليد بن عُبَيْد الله البحتري. الديوان. ضبط: عبد الرحمن أفندي البرقوقي .مطبعة هندية، مصر، ط١؛ ١٢٢٩هـ، ١٩٢١م، ج١.

١٨- أبو العباس المبرد. الكامل في اللغة والأدب. تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١؛ ١٤٠٦هـ، ج٢.

١٩- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني. معجم الشعراء. تع: ف. كرنكو. مكتبة القدس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢؛ ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

٢٠- أبو عثمان الجاحظ. البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، ج١ ؛ ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٢١- أبو عثمان الجاحظ. الحيوان. تح: عبد السلام هارون. مطبعة مصطفى البابس الحلبي، مصر، ط٢؛ ١٣٨٤ هـ، ١٩٦٥م، ج١.

٢٢- أبو العلاء المعري. سقط الزند. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت؛ ١٣٧٦ هـ، ١٩٥٧م.

٢٣- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، ط١؛ 1951م. ج١.

٢٤- ابن أبي عون أبو إسحاق البغدادي. كتاب التشبيهات. تحقيق: محمد عبد المعيد خان. طبع جامعة كمبردج؛ ١٣٦٩ هـ، ١٩٥٠م.

٢٥- محمد العمري. البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق. المغرب ؛ ١٩٩٩ .

٢٦- محمد حسين علي الصغير. الصورة الفنية في المثل القرآني. دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١م.

٢٧- هند طه حسين. النظرية النقدية عند العرب. دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ؛ ١٩٨١م.

٢٨- أبو هلال العسكري. الصناعتين في الشعر والنثر. تح : محمد أمين الخانجي. مطبعة الإستانة العليا ؛ ١٣٢٠هـ.

❑❑

دراســـــــــات الأدب

أوضار الشعر العربي القديم
"ألعاب لفظية"

أ.د. محمود سالم محمد*

مع تنامي فن البديع وكثرة فنون الصنعة البديعية، وصل بعضُ الشُّعراء في استخدام البديع إلى منظومات تذكر فنونَ البديع والأمثلة عليها، مع تضمين المنظومة موضوعاً من موضعات الشّعر. وظلّ الشُّعراء المتأخرون يسرفون في استخدام البديع حتى خرجُوا عن حدّ الشعر، وصار النَّظْم حاملاً لفنون البديع، ليس له غاية غير ذلك، إلى أن وصَل الأمرُ إلى الألعاب اللفظية والشعر الهندسي، فخرجَ عن مفهوم الشّعر الذّي نعرفُه.

لذلك كلّه كان لا بدّ من وقفة مع هذه الظواهر؛ لبيان حقيقتها ومسبباتها وغاياتها وعلاقتها بالشعر.

عرف الشعراء فنون الصنعة البديعية منذ العصر الجاهلي ، وكانت عندهم مذاهب في الكلام وطرق في الأداء، تمكنهم من التعبير عن مرادهم وتعمّق المعنى وتقربه إلى أذهان المتلقين، وتزيد الأسلوب جمالا وتثري طاقته الإيقاعية، فيعظم أثره في السامعين، وترتفع مكانة الشاعر بين أقرانه.

---

* جامعة دمشق ــ قسم اللغة العربية.

وظلت هذه الفنون مستخدمة حسب الحاجة ومن غير تعمّد لإيرادها واصطناعها حتى تنبّه عليها الشعراء العباسيون، فاستكثروا منها، ولفتوا انتباه البلاغيين إليها، فجمعوها وحددوها و وضعوا لها الأسماء.

وازدادت هذه الفنون مع مرور الوقت، وقصد إليها الشعراء، واصطنعوها في شعرهم، وتكلفوا إيرادها، حتى إذا وصلنا إلى القرن الرابع الهجري، خرج علينا بديع الزمان الهمذاني بنصوص شعرية ونثرية بلغت الغاية في الصنعة البديعية وتكلفها، فاحتاج فهم نصوصه وتذوقها إلى ذكاء وتنبه وثقافة، وأصبح الأدب عنده مظهرا للمهارة والقدرة الفائقتين، ثم جاء الحريري فوصل بالأمر إلى ما يشبه الألغاز، ولم يستطع أحد من معاصريه وممن أتى بعده أن يجاريه في صنعته، وخرج الاثنان عن الصورة المعروفة للأدب، ودخلا في الألعاب اللفظية، فأتوا بنصوص نثرية وشعرية تقرأ طردا وعكسا، من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، ومن أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى، أو بشكل مائل.

وهذه نصوص لا علاقة لها بالشعر، لأنّ لها غاية أخرى غير غاية الشعر، وإن كانت على شكله، وحملت مضمونا على وجه من الوجوه، ولا يمكن أن تضم إلى الشعر، ويحاسب الشعر عليها، فقد تحولت الصنعة البديعية التي كانوا يتوسلون بها إلى زيادة المعاني والمشاعر و إغناء الألفاظ بالإيحاءات والدلالات إلى غاية يريدونها ويجهدون في تحقيقها، تدلّ على قدرتهم الهائلة في التلاعب بالألفاظ، والإتيان بما يعجز الآخرون عن الإتيان به، فانفصلت نصوصهم عن الأدب، وصارت من الألعاب اللفظية التي يراد منها التسلية والتدريب الذهني.

ولم يبتكر هواة الألعاب والتسلية ألعابا جديدة كالشطرنج، ، لأنه لم يكن بين أيديهم سوى اللغة، فجعلوا ألعابهم منها ولم يتخيلوا شكلا لنظم الكلمات غير الشكل الموجود أمامهم، وهو الشعر، فكانت ألعابهم على صورة الشعر، قصائد حروفها كلها منقوطة، وأخرى كلها مهملة، وقصائد تقرأ طردا وعكسا، وقصائد تستخرج من الحروف التي تبدأ بها الأبيات اسما محددا، وقصائد تبنى على وزنين وقافيتين إلى غير ذلك من الألعاب التي كثرت مع مرور الوقت، فأصبحت نشاطا واضحا إلى جانب النشاط الشعري.

وفي وقت متأخر تطورت كتابة بعض أبيات الشعر على المباني والأدوات لغاية تزيينية ومعنوية إلى ضرب من النظم يجمع بين الكلمات والفنون الزخرفية، فصارت المنظومات تظهر على شكل دائرة أو مربع أو أي شكل هندسي آخر، وظهرت منظومات أخرى على شكل شجرة أو زهرة أو طير، وغاية هذه الأشكال التي تحوي نظما هي غاية زخرفية تزيينية ليس لها علاقة بالشعر.

لقد أراد الأدباء في العصور المتأخرة التفرد والإبداع بأيّ طريقة، فتنافسوا على تعقيد الصنعة البديعية، واختراع صور جديدة منها، حتى لو خرج عن إطار الشعر، وصارت الوسيلة غاية عنده، وصارت الغاية وسيلة، وتلقى الناس منهم هذه الألعاب بالترحيب و الإعجاب، ووجدوا فيها تسلية يمضون في تأملها أوقات فراغهم، لا يبحثون فيها عن معنى جديد أو شعور صادق، أو جمال شعري، لأنهم يعرفون أنّ ما يقدم لهم ألعاب وشيء آخر غير الشعر، فإذا أرادوا الشعر نشدوه وإذا أرادوا الألعاب وجدوها في هذه الأشكال المستحدثة التي ضمت إلى الشعر زورا وبهتانا.

ـ البديعيات:

قصائد تجمع بين المدح النبوي وذكر فنون البديع، بدأها صفي الدين الحلي عبد العزيز بن سرايا ت ٧٥٠هـ ، وسبقه إلى هذه الفكرة أمين الدين الإربلي علي بن عثمان ت ٦٧٠هـ الذي نظم قصيدة في الغزل، كل بيت منها شاهد على فن بديعي، قال فيها : [(١)]

بعـــض هـــذا الـــدلال والإذلال حـــالي الهجـــر والتجنـــب حـــالي

(جناس لفظي)

رقّ يـــا قـــاسي الفـــؤاد و الأجفـــا ن قـــصارٌ أســـرى ليـــال طـــوال

(طباق)

شـــارحات بـــدمعها مجمـــع البحـــ ـــرين في حـــبّ مجمـــع الأمثـــال

(استعارة)

على هذه الصورة جاءت قصيدة الإربلي، نظم متهافت يفتقر إلى الشاعرية والإقناع، لأنّ همه أن تأتي أبياته شاهدة على فنون البديع، لا أن ينقل تجربة عاطفية في فن شعري ممتع ومؤثر.

ثم جاء صفي الدين الحلي، الذي عزم على وضع مؤلف جامع في فنون البديع، ثمّ أصابته علة، فرأى النبي- ﷺ- في المنام يتقاضاه المديح ويعده بالشفاء، فجمع بين الرغبتين، ونظم قصيدة في المدح النبوي، يكون كل بيت منها شاهدا على فن بديعي، قال فيها : [(٢)]

[(١)] ابن شاكر الكتبي : فوات الوفيات ٣٩/٣

[(٢)] ديوان الحلي ص ٦٨٥

إن جئت سلعا فسل عن جيرة العلم واقر السلام على عرب بذي سلم

(براعة الاستهلال والجناس المركب)

فقد ضمنت وجود الدمع من عدم لهم ولم أستطع مع ذاك منع دمي

(جناس ملفق)

قد طال ليلي وأجفاني به قصرت عن الرقاد فلم أصبح ولم أنم

(طباق)

وقد بدت بديعية الحلي ملفقة، لأن الحرص على ذكر أنواع البديع أفسد الأسلوب، وجعل المدح النبوي أسير التعبير المتصنع، فقد أراد أن يفوز بخيري الدنيا والآخرة ، الشهرة وإشادة الناس بقدرته على هذا الجمع وعلى جعل كل بيت من البديعية شاهدا على نوع بديعي، ورجاء المغفرة والثواب من مدح رسول الله - ﷺ- ولذلك اتبعه الشعراء بعد ذلك ، حتى صارت البديعيات اتجاها واضحا، يتسابق إليه الناظمون ويتنافسون على تعقيده، حتى ذكروا اسم النوع البديعي في كل بيت نظم شاهدا عليه، مثل بديعية عزّ الدين الموصلي علي بن الحسين ٧٨٩هـ التي قال فيها : [١]

<u>براعتي</u> تستهلّ الدمع في العلم عبارة عن نداء المفرد العلم

<u>يستطرد</u> الشوق خيل الدمع سابقه فيفضل السحب فضل العرب للعجم

أبكي فيضحك عن در <u>مطابقة</u> حتى تشابه منثور منتظم

ذكر عز الدين الموصلي في البيت الأول كلمة (براعتي) ليشير إلى أن البيت شاهد على براعة الاستهلال، وذكر في البيت الثاني كلمة(يستطرد) ليدل على أن البيت شاهد على الاستطراد، وذكر في البيت الثالث (مطابقة) ليدلّ على أن البيت الثالث شاهد على المطابقة، وهكذا فعل في منظومته كلها، فجاءت ركيكة، لفق فيها الكلام حتى أفسد المعنى، وشوه المشاعر، وأساء إلى الأسلوب، فخرجت القصيدة عن الشعر، وإن كانت البديعيات في شكلها الأول تأتي في منطقة وسطى بين النظم والشعر لأنها تحمل موضوعا شعريا، ولأن بعض أبياتها تندرج أسلوبا ومعنى في الشعر، وبعض أبياتها الأخرى تدخل في

---

[١] ابن حجة : خزانة الأدب ١/ ٣٤٤

النظم، ومع ذلك فإن غاية البديع في هذه البديعيات تخرجها عن الشعر وتدخلها في النظم العلمي، ويجب ألا تؤخذ مثلا على الشعر في أي مرحلة من مراحل تاريخ الأدب العربي، وما جعل المدح النبوي مضمونا لها إلا استغلال تعلّق الناس بهذا الفن، ولضمان الإقبال على منظوماتهم، والنظر إليها باحترام وتقدير.

فالهدف من البديعيات نشر فنون البديع، وجعل أصحابها المدح النبوي حاملا لبديعهم، لأنهم لم يجدوا وسيلة أكثر انتشارا لتعميم فنون البديع من المدح النبوي ، وقد اتسمت البديعيات بالتصنع والتكلف، لأن الناظم يبذل جهدا عظيما في الملاءمة بين معاني المدح النبوي وإيراد النوع البديعي وسبك شاهده، وهذا جهد عقلي محض يذهب بالشاعرية والرواء الشعري، ويدخل الناظم في المعاظلة والضرورة، ويحيل المنظومة إلى معان جامدة، تفتقد حرارة العاطفة، وإن دلّ على هذه العاطفة بعبارات جامدة، فضلا عن أنّ البديعيات تحجرت على شكل معين، يندر أن تخرج عنه، وهو الشكل الذي جاءت عليه بديعية صفي الدين الحلي الأولى، فأصبح المدح النبوي أحد لوازمها الذي لا تحيد عنه، وأصبح البحر البسيط وزن البديعيات الموحد، وأضحت قافية الميم المكسورة هي القافية التي لا تغادرها، لذلك كان ضمّ البديعيات إلى النظم أولى من إدراجها في فنون الشعر.

وقد زاد استخدام المتأخرين للبديع في شعرهم، وخاصة في مقطوعاتهم، حتى أضحت معرضا لفنون البديع، ليس لهم غاية إلا إظهارها، واستخدمت موضوعات الشعر وخاصة الوصف والغزل حاملا لفنون البديع حتى جاروا على الشعر و أساؤوا إليه، إن لم نقل إنهم قد خرجوا عنه، مثل قول الشاب الظريف محمد بن سليمان ت ٦٨٨هـ: [(١)]

حللت بأحشاء لها منك قاتل ... فهل أنت فيها نازل أو منازل

وما كنت مجنون الهوى قبل أن يرى ... لقلبي من صدغيك في الأسر عاقل

ولولا سنان من لحاظك قاتل ... لما كنت أدري أن طرفك ذابل

ولم لا يصح الوجد فيك وناظري ... لنسخة حسن من سناك يقابل

ولي منطق من نحو شوقي أصوله ... بعلم المعاني من خلافك شاغل

[(١)] ديوان الشاب الظريف ص ١٧٤

لقد حرص الشاب الظريف على اصطناع ضرب من البديع أو أكثر في كل بيت من قصيدته فغلبت هذه الصنعة على القصيدة، وارتبك التعبير، وأبهمت المعاني، وغابت المشاعر، وأصبح عشقه ادعاءً فارغا لا يصدقه فيه أحد، لأنّ قصده من نظم القصيدة إظهار قدرته على حشد فنون البديع، والتفوق على معاصريه في هذا الباب الذي دخلوا فيه جميعا، وكان معيارا للتفوق وقيمة نقدية عند أهل الأدب، فلم يبق من الشعر إلا الشكل الخارجي، واقترب من المنظومات.

وهذا كان شأن كثير من الشعراء المعاصرين والتالين له، وحبذا لو أخرج مثل هذا النظم المنشغل بالبديع وسيلة وغاية من نطاق الشعر، لأنّ ناظمه وإن كان شاعرا، كان ينظم شيئا غير الشعر، وله غاية غير غاية الشعر، وهذا يظهر أثر البديع السيئ في الشعر الذي نما و أثقل كثيرا من نصوصه حتى خرجت عن نطاق الفن الشعري .

الأشكال المستحدثة:

في مرحلة متأخرة خلصت بعض الأشكال المستحدثة للتسلية، ولم يعد يربطها بالشعر غير الوزن والقافية، وهي ألعاب أراد أصحابها ما يراد من الألعاب اليوم، ليس لها من الفن نصيب، وليس لها من عناصر الشعر شيء، مثل الألغاز و الأحاجي التي تطارح بها الشعراء للتسلية، مثل قول ابن عماد الحنبلي (عبد الحي بن أحمد ت ١٠٨٩هـ) ملغزا في الطريق : [١]

مــا اســم رباعــي الحــروف تخــاله ... لمنــاط أمــر المنزليــن سبــيلا

تصحــيفه وصــف لطيــف إن بــه ... جــملت أوصــافا تــنال قبــولا

وإذا تصحــّف بعــد حــذف الربــ ... ــع منــه تجــده حرفــا فابغــه تــأويلا

أو ظرفــا او فعــلا لشــخص قــد غــدا ... في وجهــه بــاب الــرجا مقفــولا

واضح أنّ ما قدمه هذا الناظم ليس شعرا، ولا يمكن أن يعد من الشعر على وجه من الوجوه، إنه لغز منظوم غايته التسلية، وضع على هذا الشكل لتسهيل حفظه وتداوله وترديده.

---

[١] المحبي: خلاصة الأثر ٣٤١/٢

ومثل ذلك التأريخ المنظوم، فقد كان بعض الشعراء أو العلماء يؤرخون لحدث ما مثل وفاة أحد العلماء أو ولادته أو بناء مسجد أو قصر وغير ذلك، ويتبعون نظام حساب الجمل الذي يذهب إلى أنّ لكل حرف في العربية قيمة عددية، فإذا وضعت بعض الأحرف في كلمة وجمعت قيمها العددية نتج التاريخ المراد، وقد أدرج هذا الضرب في العصر العثماني ضمن فنون البديع ، وإن كان اختراعه يعود إلى زمن متقدم عن ذلك، واشترطوا في هذا الفن أن يسبق ذكر الكلمة أو الكلمات التي تدل على التاريخ المراد كلمة تدلّ على التأريخ مثل(أرّخ) و (تاريخه) وغير ذلك، مثل قول الأمير منجك بن محمد بن منجك ت ١٠٨٠هـ في تأريخ بناء خان ١٠٧٥ هـ : [(١)]

قال داعي البشر: بشراً أرّخوا — في سبيل الله خان قد بني

فإذا جمعت القيم العددية لحروف الجملة بعد قوله(أرّخوا) كانت التاريخ المطلوب.

ومضى هواة هذا الضرب من الصنعة في تعقيدها حتى وصلوا إلى ما يشبه اللغز، فجعلوا كلّ شطر ينفرد بتاريخ محدد، أو إذا قرأت البيت طردا كان تاريخا، وإذا قرأته عكسا كان تاريخا آخر، وواضح أنّ هذا ليس له علاقة بالشعر وإن نظم على شكله.

ومن الألعاب اللفظية التي اتخذت شكل الشعر، بناء منظومة كاملة، ليس في حروف كلماتها حرف منقوط أو حرف مهمل ، وهذه اللعبة تحتاج إلى ثقافة لغوية كبيرة ، وإلى جهد عقلي كبير، وإلى النظر في المعجمات والمراجعة مرة بعد مرة، مثل قول صفي الدين الحلي من منظومة مهملة الحروف: [(٢)]

كم ساهر حرّم لمس الوساد — وما أراه سؤله و المراد

ما سهر الواله معطٍ له — وصلا ولو داوم طول السهاد

وقوله من منظومة معجمة الحروف: [(٣)]

فتنت بظبي بغى خيبتي — بجفنٍ تفنّن في فتنتي

تجنى فبتّ بجفن يفيض — فخيّبت ظني في يقظتي

[(١)] ديوان الأمير منجك ص ٧٦

[(٢)] ديوان الحلي ص ٦١٨

[(٣)] المصدر نفسه ص ٦١٩

ولا يخفى أنّ هدف الحلي من منظومته إظهار المهارة في لعبة لفظية، وليس الغزل الذي جعله موضوعا لها، فالتعبير ليس مستقيما، والمعنى غامض، والمشاعر غائبة، وهذا ليس من الشعر في شيء.

وقد انتقد القدماء مثل هذه الألعاب، فعقب ضياء الدين بن الأثير محمد بن محمد ت ٦٣٧هـ على رسالة تتعاقب فيها الكلمات المعجمة والمهملة بقوله: "وكلّ هذا، وإن تضمن مشقة في الصناعة، فإنه خارج عن باب الفصاحة والبلاغة. وهذا الكلام المصوغ بما أتى به الحريري في رسالته، يأتي ومعانيه غثة باردة، وسبب ذلك أنها تستكره استكراها، وتوضع في غير مواضعها. وكذلك ألفاظه، فألفاظه تجيء مكرهة أيضا، غير ملائمة لأخواتها".[١]

ومثل ذلك التلاعب بالقوافي، كأن تبنى المنظومة على وزنين وقافيتين، فإذا أسقط جزء من البيت صار من وزن آخر وعلى قافية أخرى، وهذا الأمر يحتاج إلى تدبر وإعادة النظر حتى يستقيم، وهو جهد عقلي خالص ليس له علاقة بظاهر النظم، مثل قول ابن جابر محمد بن أحمد ت ٧٨٠هـ :[٢]

يرنــــو بطــــرف فـــاتر مهمـــا رنـــا فهـــو المنـــى لا أنتهـــي عـــن حبـــه

تام

فيمكن أن يكون:

يرنــــــو بطــــــرف فــــــاتر مهمـــــا رنـــــا فهــــــو المنـــــى

مجزوء

أو:

يرنــــــو بطــــــرف فــــــاتر مهما رنا

مشطور

أو:

يرنــــــو بطــــــرف فــــــاتر

منهوك

---

[١] المثل السائر ٢/ ١٥٣

[٢] عبد الرحيم العباسي: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ٣/٣٠٠

ويأتي في هذا الإطار القصائد ذات القوافي التي يمكن استبدالها، وكذلك القصائد التي تتوحد فيها القافية اعتمادا على المشترك من الألفاظ مثل العين والغرب وغير ذلك، وكلها ألعاب لفظية، يراد منها إدهاش المتلقين وتسليتهم وليس إمتاعهم بجمال الشعر وإثراء تجاربهم بالمعاني والمشاعر، كما هو حال الشعراء الحقيقيين في شعرهم الحقيقي.

ومثال النظم الذي تعتمد قوافيه على المشترك من الألفاظ، قول الحريري القاسم بن علي ت ٥١٦ هـ في مقامته السابعة عشرة القهقرية : [١]

سـلّ الزمـانُ علـيّ عَضْـبَه ... ليروعـني وأحـدّ غَـرْبَه

واستـلّ مـن جفـني كـرا ه ... مراغـماً وأسـال غربـه

وأجالـني في الأفـق أطـ ... ـوي شـرقه وأجـوب غربـه

فبكـلّ جـوٍّ طـلعـة ... في كـلّ يـوم لـي وغربـه

وكـذا المـغرّب شخصـه ... متغـرّب ونـواه غـربه

فغربه الأولى حدّ السيف، والثانية مجرى الدمع من العين، والثالثة المغرب، والرابعة المرّة من الغروب، والخامسة صفة البعد للنوى وهي الجهة.

ويمضي بمنظومته على هذا النحو، وما همّه فيها إلا استجلاب القافية بتكلف شديد، لا يلتفت إلى استقامة المعنى وحرارة الانفعال وجمال الأسلوب وبديع الخيال وغير ذلك من عناصر الشعر.

وتصل الألعاب اللفظية إلى منتهاها في الطرد والعكس، وهو أن تقرأ المنظومة على وجوه كثيرة مختلفة، منها ما لا يستحيل بالانعكاس، وهو أن يكون عكس البيت كطرده، مثل قول القاضي الأرجاني أحمد بن محمد ت ٥٤٤هـ : [٢]

مودتـه تـدوم لكـلّ هـول ... وهـل كـلٌّ مودتـه تـدوم

وقد بدأ ذلك الحريري في مقامته السادسة عشرة المغربية، فقال : [٣]

---

[١] مقامات الحريري ص ١٦٨

[٢] لابن حجة : خزانة الأدب ١٨١/٣

[٣] مقامات الحريري ص ١٥٤

أسْ أرمــــــــلاً إذا عــــــرا وارع إذا المـــــرء أســـــا

أسنــــد أخـــا نباهــــة أبـــــنْ إخـــــاءً دنّــسا

أســـلُ جــنـاب غـــاشم مشــــاغب إن جلســـــا

فيستطيع القارئ قراءة البيت من آخره عاكسا أحرف الكلمات ، فيصل إلى قراءته من أوله من غير تغيير، ويبقى المعنى واحدا ، على عكس المنظومات التي يكون طردها مدحا وعكسها هجاء.

مثل قول أحدهم : [١]

بـــاهي المـــراحم لابـــس كـــرما قديـــر مــسند

هذا مدح ، وإذا عكسنا القراءة كان هجاء :

دنــس مريـــد قـــامر كســب المحـــارم لا يهــاب

و هناك ضرب آخر من هذا الفن يعتمد على عكس الكلمات لا عكس الحروف ، مثل قول ابن معتوق الموسوي : [٢]

فخـــر الـــورى حيـدريّ عـمّ نائلـه فجــر الهـدى ذو المعـالي الباهرات علـي

نجـــم السّـــها فلكيـّات مراتــبه بـــادي السّــنا نيـّر يسمـو عـلى زحـل

ليـــث الشـــرى قـبس تهمـي أناملـه غيـــث النــدى مـورد أشهـى مـن العسـل

بـــدر البــــها أفـق تبـدو كواكـبه شمـس الـدّنا صبح ليـل الحـادث الجلـل

فهذه المنظومة تقرأ على غير وجه ، وكلّ قراءة تعطي المعنى ذاته ، في حين أنّ

عـــدلوا فمـــا ظلمـــت بهـــم دول ســعدوا فـــما زلـــّت بهـــم نعـــم

بذلـــوا فـــما شحـــّت لهـــم شـــيم رفعـــوا فـــما زلـــّت لهـــم قـــدم

---

[١] الشيخ أمين : مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص ٢٠٢

[٢] ديوان ابن معتوق ص ٥٦

بعضهم نظم منظومات إذا قرأتها طردا كانت مدحا ، وإذا قرأتها عكسا كانت هجاء مثل قولهم : [١]

فإذا عكسنا هذا المدح كان هجاء :

نعمّ بهم زلّت فما عدلوا — دول بهم ظلمت فما سعدوا

قدم لهم زلّت فما رفعوا — شيم لهم شحّت فما بذلوا

والأعجب من ذلك عكس المعنى بين القراءة الأفقية والعمودية كقول أحدهم : [٢]

إذا أتيت نوفل بن دارم — أمير مخزوم وسيف هاشم

وجدته أظلم كلّ ظالم — على الدنانير أو الدراهم

فإذا قرأنا البيتين أفقيا ، صارا هجاء :

إذا أتيت نوفل بن دارم — جدته أظلم كلّ ظالم

أمير مخزوم وسيف هاشم — على الدنانير أو الدراهم

ووصل أمر الطرد والعكس إلى ما يشبه الهذيان ، حين يكتب الأديب كلاما ، يكون نثرا إذا قرئ طردا ، ويكون نظما إذا قرئ عكسا ، مثل الذي جاء في رسالة للخطيب الحصكفي : [٣]

"الأيام تكدّر ، لكن المرء يقدّر ، أحلام سعودها ، دار المين عودها"

فإذا قرئت معكوسة كانت :

يقدّر المرء لكن — تكدّر الأيام

وعودها المين دار — سعودها أحلام

ومن ضروب الألعاب اللفظية المنظومة ، ما أطلق عليه التبادل والمتواليات ، يقرأ فيها البيت على وجوه كثيرة مثل قول أحدهم : [٤]

---

(١) معاهد التنصيص ٣ / ٢٩٨- ٢٩٩

(٢) الشيخ أمين : مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص ٢٠٣

(٣) خريدة القصر (قسم الشام) ٢/ ٥٢١

(٤) ابن معصوم : سلافة العصر ص ٣١٣

لقلـــبي حبيـــب ملـــيح ظريـــف بـــــديع جميـــــل رشـــــيق لطيـــــف

ومثله :

علـــيٌ رضـــيٌ بهـــيٌ ولـــيٌ صـــــفيٌ وفيٌ ســـــخيٌ علـــــيّ

فيمكن أن تقدّم أيّ كلمة وتقرأ البيت، ولا يختلف المعنى و لا يفسد البيت، وكذلك المنظومات التي تقرأ بوجوه مختلفة مثل المنظومة التي وضعها صلاح الدين القواس صالح بن أحمد ت ٧٢٣هـ، وسماها ذات الأوزان، ومنها قوله :[1]

داء ثـــــوى بفـــــؤاد شفـــــّه سقـــــم لـمحنــتي مــن دواعــي الهــمّ والكمــد

بأضلعـــــي لهـــــب تذكـــــو شرارتـــــه مـن الضـنى في محـلّ الـروح مـن جسـدي

يـــوم النـــوى حـــلّ في قـــلبي لـــه ألم وحرقـتــي وبلائـــي فيـــه بالـــرصد

ورسمها على الشكل التالي :

---

[1] الصفدي : أعيان العصر ٢/ ٥٤١

داء شوى … بفؤادي شفه سقم … بمهجتي … منه دواعي الهم والكمد

يا حبيبي … لهيب تشكو حرارته … من الضنى … في محل الروح من جسدي

يوم النوى … حل في قلبي له ألم … وحرقتي … وبلائي فيه بالرصد

شوجيبي … من أجوى شبت حرائقه … مع الضنا … قد رثا لي فيه ذو الحسد

جل الهوى … ملبيا وجدا به علم … لحسنتي … مفرد بالحسن منفرد

تـبيبي … وجد من تزهو نضارته … إذا انثنى … قاتلي عمدا بلا قود

مصلي الجوى … مولع بالهجر منتقم … ما حيلتي … قد كوى قلبي مع الكبد

بمصرعي … معتد تحلو ملاحته … يا قومنا … آخذا فهو الردى بيدي

هد القوى … حسنه كالبدر مبتسم … لفتنتي … مرهف عند النوى جلدي

مستروعي … قمر تسبي إشارته … إذا دنا … ساطع الأنوار في البلد

قلبي كوى … ملك في الحسن محتكم … لقصتي … وهو سؤلي وهو معتقدي

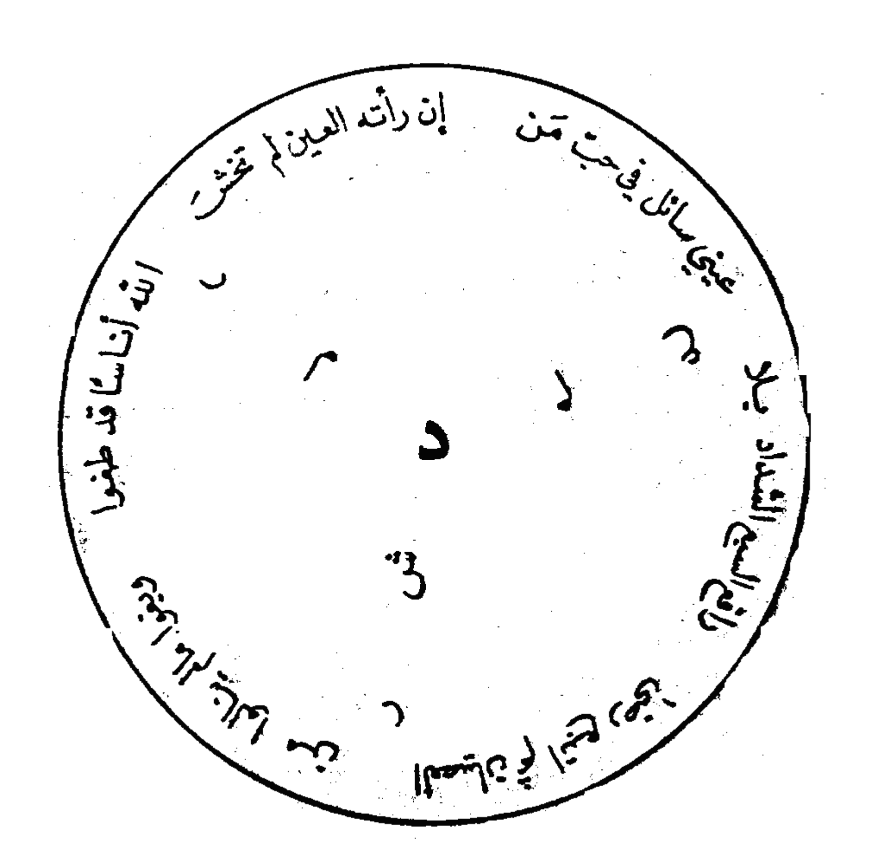
عودتي … سار لا أشكو زيارته … لما جفا … موئلي وجدا مع الأبد

وهذا يقودنا إلى النظم الهندسي الذي توضع فيه المنظومات على أشكال زخرفية، تجمع بين معنى الكلمات و تشكيلها المرئي، فجاءت على شكل دائرة أو مربع أو مثلث أو زهرة أو شجرة، مثل قول أحدهم الذي وضع منظومته في شكل مثلث و دائرة: [1]

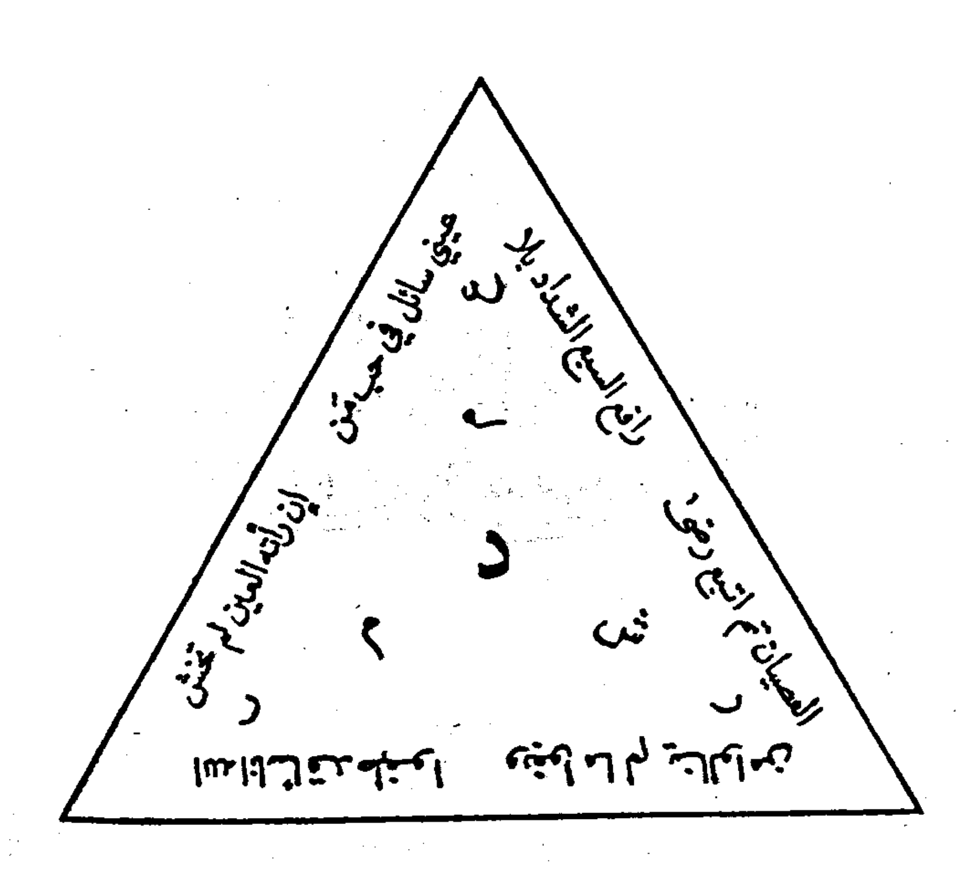
دمــــع عـــيني ســـائل في حـــب مـــن ... إن رأتــــه العـــين لم تخـــش رمـــد

دمـــــرّ الله أناســـا قـــد طغـــوا ... وبغـــوا مـــا لم ينـــالوا مـــن رشـــد

دشّـــرِ العصـــيان ثـــمّ اتبـــعْ رضـــى ... رافـــع الســـبع الشـــداد بـــلا عمـــد



(1) الشيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني ص ٢١٦



وقد تكتب الأبيات ضمن دوائر متداخلة ، يحتاج نظمها و تنسيقها جهدا كبيرا ، وكذلك قراءتها ، إلا أنّ غايتها الزخرفية واضحة ، وهي المراد من مثل هذه الألعاب الشكلية ، وليس الفن الشعري ، مثل قول أحدهم : [(١)]

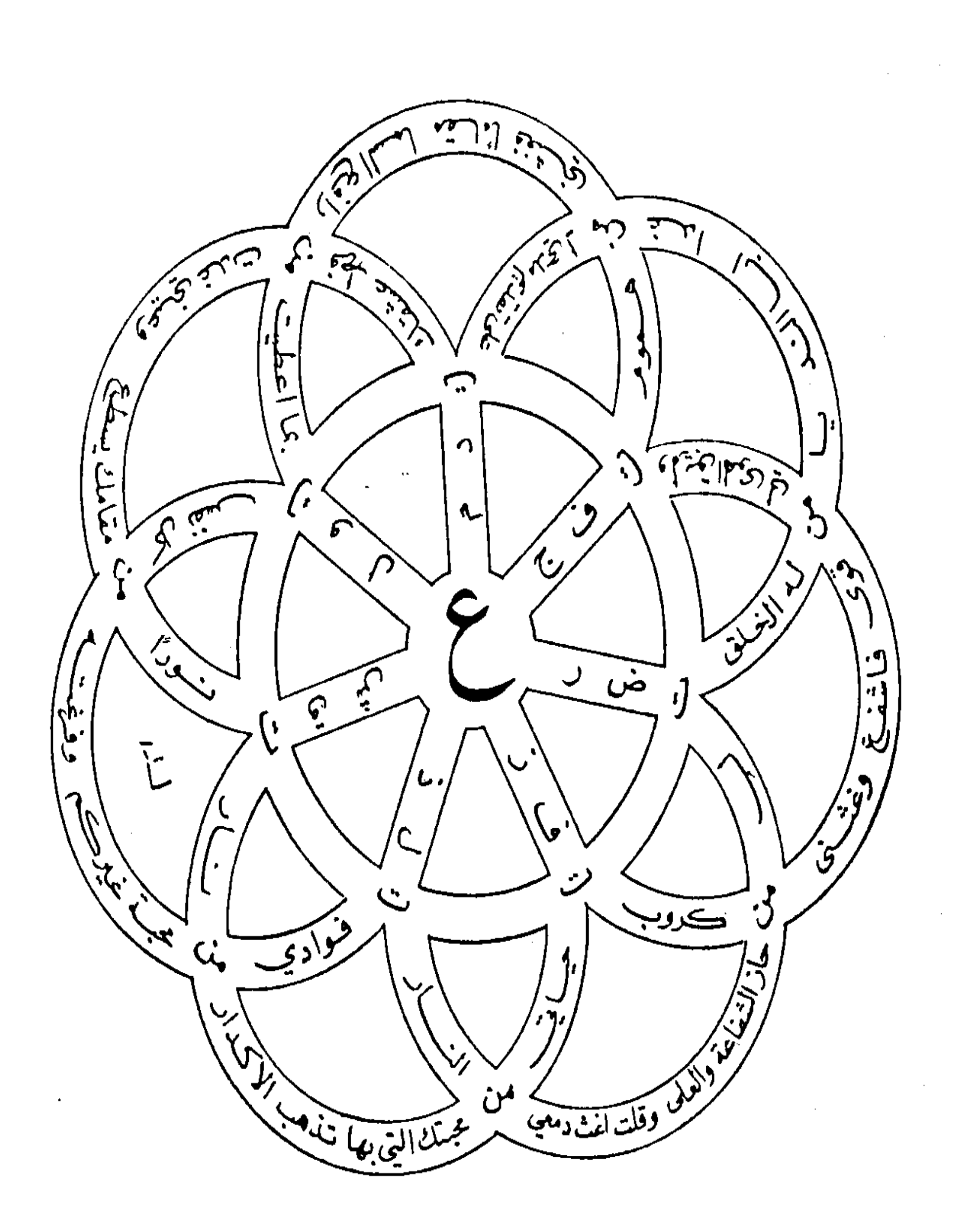
عشقــت نــورا مــن مقامــك يسطــع	وعـيني غـدت مـن فـرط عشـقك تـدمع
عــمدت على تقــديم مــدحي لمــن غـدا	أبــا الـــند يــا مَــنْ لـــه الخلــق تضــرع
عرضــت لمــن حــاز الشفاعـــة و العلــى	وقــلت أغــث دمعــي مــن النــار تلــذع
عـذلــت فــؤادي مــن محــبة غيركــم	وفــرّغتــه مــن كــل نفــس تولــع

(١) الشيخ أمين : مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني ص ٢١٠

عــلوت بمــا أعــطيت مــن رافــع الســما　　　مقاما فغثني من هموم تفجع

عجفــت و لم يبــق الهــوى لــي مــن قــوى　　　فاشـــفع و غثـــني مـــن كـــروب تفـــزع

عزفـــت حيـاتـــي مـــن محبتـــك الـــتي　　　بهـــا تـــذهب الأكـــدار منـــاّ وتقـــشع



فالناظم الراسم فعل كل ما يستطيع ليندرج النظم في الرسم، فاضطر إلى أن يبدأ الأبيات وينهيها بالحرف نفسه، وهذا فن بديعي اسمه محبوك الطرفين، وكان يعكس قافية البيت في بداية البيت الذي يليه، واستخدم ألفاظا لا معنى لها في السياق، و أكثر من الحشو، لأنّ همّه أن يستقيم رسمه في المقام الأول، وليس نظم الشعر و استقامته، وهذا يؤكد أنّ النظم استخدم للزخرفة، ولم تكن غايات الشعر من بين أهدافه.

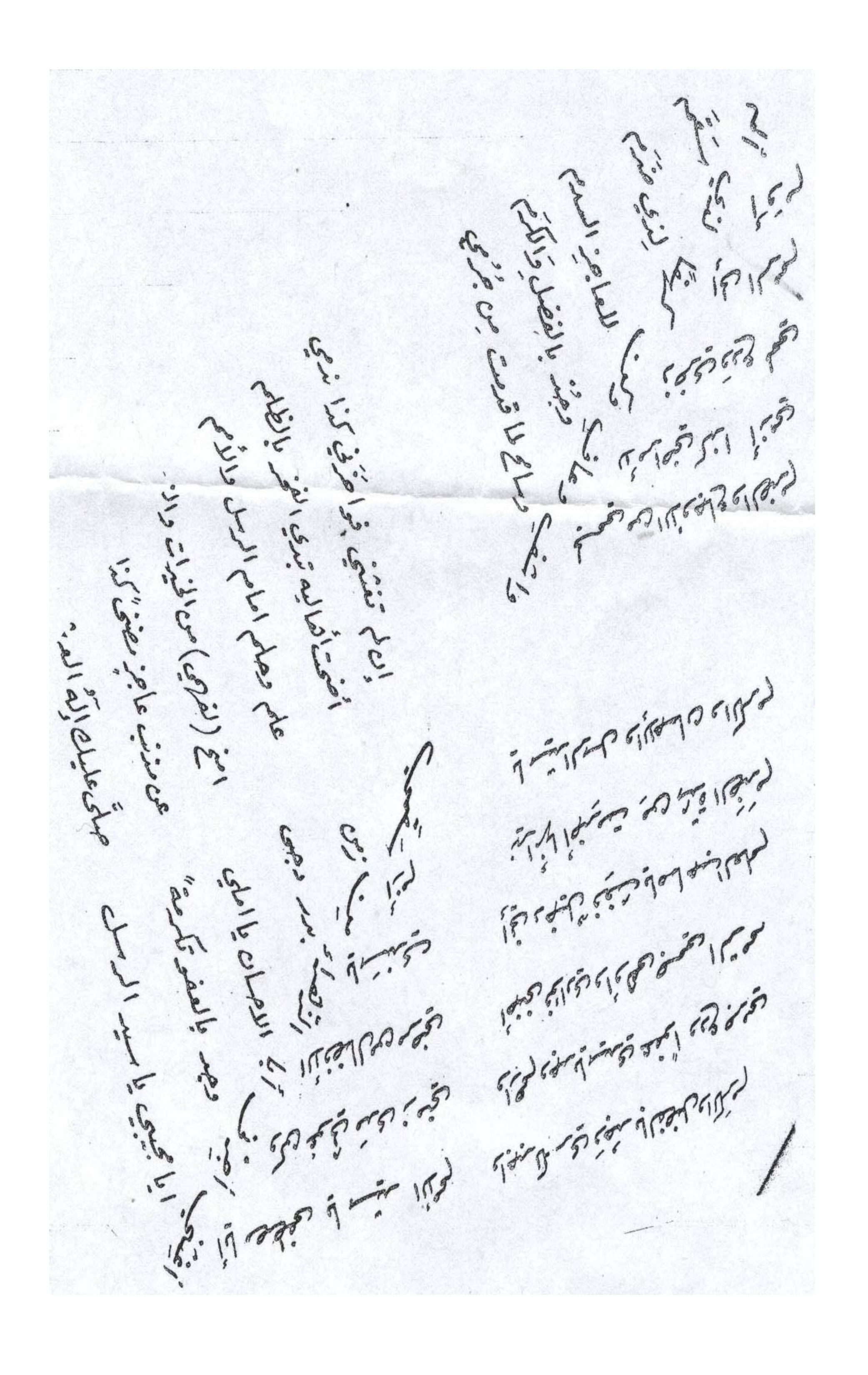
ومثل ذلك التشجير، وهو ضرب من النظم يجعل تفرعه على أمثال الشجرة، انتشر في العصر العثماني وإن كانت بوادره قديمة، فقد ذكر ابن الأثير أنه رأى رجلا أديبا من أهل المغرب "وقد تغلغل في شيء عجيب، وذلك أنه شجّر شجرة، ونظمها شعرا، وكلّ بيت من ذلك الشعر يقرأ على ضروب من الأساليب اتباعا لشُعَب تلك الشجرة وأغصانها، فتارة تقرأ كذا، وتارة تقرأ كذا، وتارة يكون جزء منه هاهنا، وتارة يقرأ مقلوبا. وكلّ ذلك الشعر وإن كان له معنى يفهم، إلا أنه ضرب من الهذيان، والأولى به وبأمثاله أن يلحق بالشعبذة والمعالجة والمصارعة، لا بدرجة الفصاحة والبلاغة"[1] .

ويقوم على نظم بيت يكون جذع المنظومة، ثم يفرع لكلّ كلمة تتمة تنتهي بالقافية نفسها، فيكون للمنظومة متعة اكتشاف طريقة القراءة، ومتعة الشكل الزخرفي، ومن ذلك شجرة للشيخ محمد فهمي (ت ١٣٣٠ هـ) جاءت على الشكل التالي : [2]

---

[1] المثل السائر ٢/ ٣٥٤

[2] الرافعي : تاريخ آداب العرب ٣/ ٤٤٥



وهـذه الفنـون تطـور لمـا وجـد سـابقا فكانـت الأشـعار تكتـب علـى السـيوف والأقـداح وعلـى المبـاني والألبسة، والناظم في هذه الفنون يهتم بترتيب الكلمات وفق وزن وشكل ظاهر، فهـذه النصـوص لا معنـى لهـا و لا غايـة ذهنيـة أو شـعورية، بـل غايـة بصـرية في المقـام الأول، ويمكـن القـول إنّ هـذه الأشـكال فنـون تشكيلية تتضمن نظما لكلمات ، أو هي مماثلة للعبة الكلمات المتقاطعة التي نعرفها في أيامنا هذه، لذلك فإنّ متلقي هذه الأشكال من النظم سيصرف جهده في إدراك طريقـة الكتابـة وفـكّ رموزهـا، ولـيس إلى الانفعـال بمضمونها، ومن هنا كان لزاما علينا إخراج هذه المنظومات والألعاب اللفظية والشكلية من الشعر وإن كانـت على شكله، وأن نعدها نشاطا آخر غير النشاط الشعري، وهذه الفنون ليست سـيئة في ذاتهـا، ولكـنّ السـيئ أن تحسب على الشعر وأن يحاسب عليها.

المصادر والمراجع:

ـ أعيان العصر وأعوان النصر: الصفدي، تحقيق مجموعة، دار الفكر دمشق١٩٩٧م.

ـ تاريخ آداب العرب ، الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت ط٢، ١٩٧٤ م

ـ خريدة القصر وجريدة العصر(قسم الشام) للعماد الكاتب، تحقيق د.شكري فيصل، المجمع العلمي العربي بدمشق ١٩٥١م.

ـ خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحـ/ دة/ كوكب دياب، دار صادر بيروت ط٢ ٢٠٠٥/ ١٤٢٥

ـ خلاصة الأثر: المحبي، دار صادر، بيروت تصوير طبعة الوجيهة، القاهرة١٢٨٤هـ.

ـ ديوان الأمير منجك، تصحيح عبد القادر نبهان، دمشق١٣٠١هـ.

ـ ديوان الشاب الظريف، شمس الدين محمد التلمساني، تحـ/ شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، ط١ ١٤٠٥/ ١٩٨٥.

ـ يوان صفي الدين الحلي، دار صادر بيروت.

ـ ديوان ابن معتوق الموسوي، المطبعة الأدبية، بيروت ١٨٨٥م.

ـ سلافة العصر في محاسن الشعراء في كلّ مصر لابن معصوم، القاهرة ط١، ١٣٢٤ هـ

ـ فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي، تحـ/ د/ إحسان عباس، دار صادر بيروت.

ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، المطبعة البهية، القاهرة.

ـ مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري الشيخ أمين، دار الآفاق الجديدة، ط٣ بيروت، ١٩٨٠م.

ـ معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ،عبد الرحيم بن أحمد العباسي : تحـ/ محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب بيروت، مصور عن مطبعة السعادة مصر ١٣٦٧/ ١٩٤٨.

ـ مقامات الحريري، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

❑❑

الأدب الضــاحك (أدب الطبائع وغيره) في نقائض جريـر والفرزدق

د. فاطمة تجور*

الملخص:

أدب الطباع هو أدب الملامح النفسية والصفات الإنسانية المركوزة في النفس البشرية.

حاولت الكشف عن الطبائع الإنسانية في نقائض جرير والفرزدق، وعن الأدب الضاحك عامة فيها، ورأيت أنهما وضعا أيديهما على العلل النفسية والاجتماعية مثل الادعاء والغرور والخداع واللؤم والجبن.. للكشف عن المعيار الصحيح للطبع السوي أو السلوك الإيجابي الذي يجب أن يعم المجتمع.

وبينت أن هذه الدعوة كانت لا تظهر بوضوح ومباشرة بل في تضاعيف السخرية والفكاهة والتهريج التي قُدمت بقوالب أسلوبية مختلفة كالحكاية الطريفة والدعابة الساخرة والتهكم اللاذع يربطها كلها مبالغات كثيرة.

* جامعة دمشق، كليّة الآداب، قسم اللغة العربية.

ومع ذلك استطاعا تقديم الفن الذي يرفه عن الجمهور ويضحكه.

يختلف الباحثون في تعريف كل من الأدب الضاحك، وأدب الفكاهة، والأدب الساخر. ولكنهم -على اختلافهم هذا- يتفقون على أن المقصود بأدب الضحك هو هذا الأدب الذي يتميز بالخفة والظرافة، والقدرة على التقاط المفارقات والتناقضات في الحياة الإنسانية.

"ولذلك لا يقتصر الأدب الفكاهي على لون بعينه. وإنما يذهب إلى أنه يشمل الآثار اللغوية كافة، التي تثير فينا - بفضل خصائص صياغتها- إحساسات معينة على النحو الذي لا يميز الأدب بالصنعة فحسب وإنما بنظرة مبدعه إلى الحياة وبالأثر النفسي الذي ينبعث عن خصائص صياغته. والذي يهدف إلى السمو بالهزلي من المستوى العامي المبتذل إلى مستوى جمالي فني إنساني".[١]

والطباع تعني الإنسان. وأدب الطباع: "هو أدب الملامح الإنسانية التي تغني فيه الخطوط القليلة عن التفصيل. إذ تكون الحقائق النفسية فيه كالدم نجده في كل عرق".[٢]

والمهتم بأدب الطباع "يصورها ويحلل مظاهرها، يلون المشاهد ويحلل النفوس ومظاهر السلوك، ويغنيها بالتفصيلات الدقيقة: حركات اليد والوجه والعين والفم".[٣] ❖

وعماد النقائض الأموية -ولا سيما نقائض جرير والفرزدق- هذه المادة الوافرة من وصف الشمائل والرذائل، وتصوير ما يلابسها من معاني المهاجاة والمفاخرة.

مادة ضخمة تقوم على تصوير الشخصيات "شخصيات الشعراء" وأقاربهم من الآباء والأمهات والأخوات والزوجات، ورصد مظاهر سلوكها واستجاباتها، وهذا التصوير هو العنصر السائد في أدب الطباع.

وهذا البحث ليس تكراراً لدراسة الهجاء. بل هو فصل لعناصر الهجاء بعضها من بعضها الآخر والتركيز على العناصر المتعلقة بالطباع خاصة، والمضحكة عامة، ودراستها، وتحليلها، والتعليق عليها.

---

[١] - الأدب الفكاهي- د.عبد العزيز شرف: ١٥، الفكاهة في الشعر العربي- سراج الدين محمد، الفكاهة والضحك- أحمد أبو زيد (عالم الفكر)، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة- د.شاكر عبد الحميد.

[٢] - ألوان: ٤٥.

[٣] - ألوان: ٤١.

❖ ورد هذا التقديم في بحث سابق هو "أدب الطبائع في نقائض جرير والأخطل" ولكني اضطررت لتكراره هنا لأن البحثين منفصلان. ولو كانا بحثاً واحداً لما كان ثمة ضرورة لهذا التكرار.

كيف صوّر جرير والفرزدق هذه العناصر المضحكة؟ وهل استطاعا النفاذ إلى الحياة والمجتمع والإنسان؟ وإلى أي مدى سلّطا الضوء على النفس الإنسانية وما تختزنه من صور إيجابية أو سلبية؟ فأثارا الإعجاب والاستحسان (الضحك والسرور) أو أخفقا في ذلك، ولم يثيرا إلا النفور والاشمئزاز؟

إن المقاصد العلمية لهذا البحث تتحدد بالكشف عن هذه الطبائع، وعن العناصر المضحكة عامة في النقائض المذكورة، وفي مدى بيان وعي الشاعرين المذكورين بوظيفة أدب الطبائع، أو الأدب الضاحك عامة.

إن البخيل والكذاب والنمام والخليع والمنافق والجبان والسكير كلها أنماط للشخصية الإنسانية في النقائض. وقد عدت النقائص الأخلاقية الموضوع المناسب للضحك. "لأن كثيراً من ضحكنا موجه على نحو خاص نحو شرور الآخرين الأخلاقية".[1]

والنقائض في رأي أحد الباحثين "محدودة الغرض بحكم الظروف التي أحاطت بها، والتي دعت إلى إنشائها. فهي شعر شخصي، محوره الفرد، لايكاد يسمو إلى الحياة في أفقها الواسع العام، ولا يكاد يتصل بالنفس البشرية، يصورها في أطوارها المختلفة، وحالاتها المتباينة. فهي بعض صور الإنسانية في طور من أطوارها".[2]

نعم إنها بعض صور الإنسانية في طور من أطوارها. إذ بحكم الظروف التي أحاطت بها كان الموضوع الشخصي ضمن الإطار الاجتماعي ميدانها الفسيح، مما أتاح تقديم صورة للحياة التي عاشها شعراء النقائض ونقلوا مشاهدها بطرق مختلفة، أهمها السخرية الصريحة والهزء المكشوف بواقعية طاغية أحياناً، وفي أحيان كثيرة أخرى بادعاء سافر.

فالسخرية من أبرز الأساليب التي اعتمد عليها الشاعران، لأن "السخرية نوع من الضحك الكلامي أو التصويري الذي يعتمد على العبارة البسيطة أو على الصورة الكلامية مع التركيز على النقاط المثيرة. وقد يكون الهجاء مع فظاظته وخشونته نوعاً من السخرية. وعلى الرغم مما يبعث الهجاء أحياناً في نفس المهجو من الضيق والألم فإنه يثير الضحك عن طريق إبراز العيوب وتجسيمها. سواء كان هذا العيب منصبّاً على فرد أو طائفة أو عادة اجتماعية معينة".[3]

---

[1] - الفكاهة والضحك- رؤية جديدة: ١٤٨.

[2] - الهجاء والهجاؤون: ١٥٨.

[3] - السخرية في أدب المازني: ١٧.

ولقد تطرق شعراء النقائض عامة "إلى مسائل شخصية تتصل بسلوك خصمهم أو سلوك قبائلهم ولم يتحرجوا من انتهاك الحرمات وتمزيق الأعراض وإذاعة المخازي وكيل التهم جزافاً بغير حساب، دون مراعاة للذوق الخلقي أو العرف الاجتماعي".(١)

وهذا ما تحقق في قول الفرزدق وهو يعيّر جريراً بمجموعة من المخزيات:

إنّا لنضرب رأس كل قبيلة ... وأبوك خلف أتانه يتقمل

وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا ... إن اللئيم عن المكارم يشغل

أزرى بجريك أن أمك لم تكن ... إلا اللئيم من الفحولة تُفحل

قبح الإله مقرّةً في بطنها ... منها خرجت وكنت فيها تحمل

فاللؤم يمنع منكم أن تحتبوا ... والعز يمنع حُبوتي لا تحلل(٢)

يلجأ الفرزدق إلى المقابلة في أكثر معانيه، لإبراز التضاد بين المعالي في قومه، والصغائر التي اعتادها جرير وأسرته، وهو لا يقرّر ذلك تقريراً، بل يجنح إلى التصوير الساخر. ففي الوقت الذي يسطّر فيه قوم الفرزدق صفحات المجد والسؤدد وتحقيق الانتصارات، ينصرف والد جرير إلى أحقر الأعمال. فهو ليس أكثر من راع حقير يفلّي نفسه إلى جانب أتنه، "بل أتانه الوحيدة" في صورة ساخرة تُخْرَج بطريقة كاريكاتورية ترينا هذا الأب اللئيم "الوضيع"، الذي شغل عن القيم الرفيعة بهرش رأسه، وكيف لا يكون كذلك، وهو سليل اللؤم مذ كان في بطن أمه. ونراه يكرر لفظ اللؤم ثلاث مرات ليشكل حاجزاً بينهم وبين العز والمجد الذي يحصّن الفرزدق. وجرير مهما يحاول النهوض من هذا الواقع المهين فلن يستطيع، لأن أصله خبيث واللؤم يحيط به فيسقطه.

وأكثر الفرزدق من تصوير والد جرير بطريقة ساخرة تثير الضحك. وركز في عدد من قصائده على صورته يسوق أتنه بهيئة هزيلة بائسة، فلا عمل له سوى مرافقة الحمير والأتن، لا يعرف رفيقاً غيرها. وعندما يحاول قوم جرير الفخر والتطلع إلى المعالي فإنهم لا يلاقون إلا الفتات والصغائر:

وترى عطيةَ والأتانُ أمامه ... عجلاً يمرُّ بها على الأمثال

ويظل يتبعهن وهو مُقَرمِد ... من خلفهن كأنه بِشِكال

---

(١) في الشعر الأموي- دراسة في البيئات: ١٣١.

(٢) النقائض: ٣٧٣. مقرة: مستقر الولد في الرحم.

وتـــراه مـــن حمـــي الهجـــيرة لائـــذاً	بالظـــل حـــين يـــزول كـــل مـــزال
تبـــع الحمـــار تكلمـــاً فأصـــابه	بنهيقـــه مـــن خلفـــه بنكـــال
وابـــن المراغـــة قـــد تحـــول راهبـــاً	متبرنســـاً لتمســـكن وســـؤال
نظـــروا إلـــيّ بأعـــين ملعونـــة	نظـــر الرجـــال ومـــا هـــم برجـــال
إن المكـــارم يـــا كليـــب لغيركـــم	والخيـــلَ يـــوم تنـــازل الأبطـــال[1]

وتبدو الفكاهة في أسلوب الفرزدق في قدرته على اكتشاف التناقضات المحيطة بصاحبه. فنراه يركز عن طريق المبالغة على إبراز التضاد بين المواقف السلبية والمواقف الإيجابية. فهو يعمد إلى إبراز المواقف السلبية المتعلقة بجرير وانتمائه، بالإلحاح على التصوير النفسي لعطية والد جرير، الذي لا شأن له خارج عالم البهائم (الأتن والحمير) لا يعرف غيرها، ولا مكان له إلا بجوارها، ألف أصواتها وحركاتها، حتى مشيته أصبحت تشبه مشي الحيوانات فهو يقارب خطواته وينضم بعضه إلى بعضه الآخر كأنه يعاني من ألم ما. ثم ينهي تصويره بتقرير هادئ رزين يدل على الثقة بالانتماء إلى ميدان مغاير أشد المغايرة، إنه عالم المكارم الذي هو لغيرهم لاشك.

وتتجلى براعة الفرزدق في السخرية في تصويره نقائص جرير وأسرته الاجتماعية والأخلاقية، فيثير الضحك، لأن "حس الفكاهة لا يعتمد على الظهور المفاجئ للتناقض ولكن على وجود إدراك تدريجي لهذا التناقض أي يصبح عادة تأملية أكثر من كونه ومضة حدس مفاجئة".[2]

فنراه يكرر بإلحاح تصوير هذه الأسرة الهامشية، فإذا كان عطية في الصورة السابقة يجري وراء الحمير والأتن ويرعى البهائم، فإنه يضم أمه إلى هذا العالم فنراها تقيم لها الحظائر مع زوجها ويقف الفرزدق في زاوية يرقب الحوار الدائر بين أفراد هذه الأسرة، فيكشف من خلاله عن نفوسهم ومشاعرهم وتفكيرهم:

قـــال ابـــن صـــانعة الـــزروب لقومـــه	لا أســـتطيع رواســـي الأعـــلام
قالـــت تجاوبـــه المراغـــة أمـــه	قـــد رمـــت ويـــل أبيـــك كـــل مـــرام
فاسـكت فإنـك قـد غلبـت فلـم تجـد	للقاصـــعاء مـــآثر الأيـــام

---

[1] - النقائض: ٤٦٦. مقرمد: متقارب الخطو. يلوذ بالظل: أي لا منزل له فهو يتبع الظل ليستريح.

[2] - الفكاهة والضحك- رؤية جديدة: ١٦.

ووجدت قومك فقؤوا من لؤمهم عينيك عند مكارم الأقوام

صَغُرتْ دلاؤهم فما ملأوا بها حوضاً ولا شهدوا عراك زحام[١]

إنه مشهد تمثيلي، عناصره هذه الأسرة التي قد يوحي اجتماعها بما يكون بين الأسر المتحابة المتوادة، من التراحم والمساندة والالتفاف، لكن سرعان ما يتكشف المشهد عن غير ذلك، ينكشف عن ولد يشكو انكساراته النفسية والاجتماعية وإنه لا يحقق إلا الإخفاق، فنحن نتوقع على المستوى الاجتماعي أن تكون الأم سنداً نفسياً داعماً ومحباً، لكنها على العكس تحط من شأنه مذكرة إياه بما قد تناساه، جازمة آمرة مؤكدة: اسكت فإنك لست أهلاً للمآثر والمعالي، فأنت الأصغر والأذل فماذا تحاول؟!

ويركز الفرزدق على تصوير الطباع السلبية التي تجلب العار على الرجال. فيرى في جرير سبباً لجر المخزيات على قومه، لأنه لا يعرف إلا التعثر والاضطراب والفرار من المسؤولية، بسبب جبنه وتخاذله ومن كانت هذه أخلاقه فطبيعي أنه لا ينهض بالمكرمات:

وجرّ المخزيات على كليب جريرٌ ثم ما منع الذمارا

عوى فأثار أغلب ضيغمياً فويل ابن المراغة ما استثارا

ونام ابن المراغة عن كليب فجللها المخازي والشنارا[٢]

ولا شك في أنَّ استخدام الفرزدق لألفاظ مثل: جرّ، المخزيات، مامنع، عوى، فأثار، فويل، ابن المراغة مكررة، جللها، المخازي، الشنار، ساعده في إبراز هذا السياق السلبي ومكّنه من السخرية اللاذعة. ومن هذه الناحية "بدأ عنصر السخرية والتهكم والإضحاك يأخذ طريقه إلى النقائض. فكل شاعر من شعرائها يحاول جاهداً أن يوفر لنقيضته عناصر فكاهية تجعل من خصمه أضحوكة بين الناس ومادة للسخرية، وموضوعاً للتهكم ومجالاً للاستهزاء".[٣]

كما برزت في النقائض "ظاهرة التنذير على المهجو وقبيلته حتى تضحك المستمعين في المربد، وحتى تمدهم بما يريدون من التسلية ومن التهليل والصفير. ومن ثم لم يترك كل من الشاعرين شيئاً يثير الضحك في خصمه إلا أثاره".[٤]

---

(١) النقائض: ٤٣٧. الزروب: الحظائر. القاصعاء: جحر اليربوع. صغرت دلاؤهم: هذا مثل يعني فعالهم وأحسابهم.

(٢) النقائض: ٤٣٢. الذمار: مايجب على الرجل حمايته. أغلب: أسد غليظ الرقبة.

(٣) في الشعر الأموي- دراسة في البيئات: ١٣٣.

(٤) العصر الإسلامي: ٢٥٢.

يظهر ذلك في قول الفرزدق:

قُبيِّــــــلة لا يغــــــدرون بذمـــــة ... ولا يظلمـــــون النـــاس حبـــة خـــردل

يســـــتيقظون إلى نهــــاق حمـــــارهم ... وتنــــام أعيــــنهم عــــن الأوتـــــار

يــا حــق كــل بــني كليــب فوقــه ... لــــؤم تسربلــــــه إلى الأظفــــــار

متبَرقعـــــي لـــــؤم كـــأن وجوهــــهم ... طليـــت حواجبهــــا عنيّـــــة قـــــار

كـــم مـــن أب لـــي ياجريــــر كأنـــه ... قمــــر المجـــــرة أو ســــراج نهــــار

ورث المكــــارم كــــابراً عــــن كــــابر ... ضـــخم الدســـيعة يـــوم كـــل فخـــار

ولقـــد تركـــت بـــني كليـــب كلـــهم ... صـــمّ الـــرؤوس مفقئـــي الأبصـــار[١]

تتجلى في هذا المقطع السخرية التي تنطوي على الاستخفاف بجرير وقبيلته، وما يصاحب هذا الاستخفاف من إحساس بالمرارة، أريد القول إنه كان يتوقع إحساس خصمه الشديد بوقع هذه المعاني مما ساعده أو ضرّاه في صياغة السخرية. كان يريد سحقه فاحتقره. وكان يلسع روحه بهذا الاحتقار: يستيقظون إلى نهاق حمارهم، لؤم تسربله إلى الأظفار، متبرقعي لؤم.

إنه يصور ضعفهم في عصر تتبوأ القوة فيه ذروة القيم المجتمعية. فتكتظ الصور بالسخرية من وضاعة اهتمامهم ونكوصهم عن المطالبة بدمائهم المطلولة لجبنهم وهوان شأنهم، فيحول المعنوي إلى مادة سوداء كاوية.

ونلاحظ ابتكار الأساليب الهزلية في تناول الفرزدق لجرير وقومه. فتارة يستخدم التصوير الساخر، وتارة يوازن، وتارة أخرى يسب ويشتم. وقد يعتمد على تكرار الأسماء وسيلة من وسائل السخرية أو تكرار الصفات. "وكأن الشاعر يريد أن يحفر تلك الصورة الساخرة بالتكرار الملح في فكره ووجدانه".[٢]

وما أكثر ما استخدم الفرزدق لفظ "المراغة" أو "الأتان" أو "الكلب" في وصف جرير وأمه، يقول:

فإنـــك كلـــب مـــن كليـــب لكلبـــة ... غـــذتك كليـــب مـــن خبيـــث المطـــاعم

ولـــيس كلـــيبي إذا جـــن ليلـــه ... إذا لم يجـــد ريـــح الأتـــان بنـــائم[٣]

---

(١) النقائض: ٥٠١.

(٢) في الشعر الأموي- د.القط: ٣٥١.

(٣) النقائض: ٨٧٥.

فهو في هذا الشاهد يستند إلى انتماء جرير إلى كليب، فيلجأ إلى اشتقاقات الاسم، مستفيداً من المعاني والدلالات التي يوحي بها. فما كان منه إلا التكرار، فكررها خمس مرات بين "كلب وكلبة" مضيفاً إلى هذا الصنيع الخبث والدناءة. وهو مع كل هذا الازدراء لا يشعر بالاكتفاء. بل يختم المشهد بتأكيد شذوذه وانصرافه إلى عالم الأتن، فتخيل حجم هذا السقوط الأخلاقي!

ونحن نشعر أن هذه الادعاءات قد تحولت إلى واقع طبيعي بسبب طول النفاق والتأليف والاختراع. "وأحب الناس الهجاء وأحبوا ما فيه من عدوان وكان التعبير عن العدوان المباح هو الشيء الذي استطاع المجتمع السياسي توجيه الناس إليه".[١]

وأرى أسلوب الفرزدق يتشابه إلى حد مع أسلوب الجاحظ الذي يتراوح بين السخرية الصريحة والتهكم. يسوق حججه مساق الجد، وتترقرق السخرية في ألفاظه ومعانيه، يعرضها مرة معرض السخرية الصريحة، ومرة يظهر التهزؤ المكشوف، وهو في ذلك كله يحكي حركاتهم "البخلاء" النفسية حكاية دقيقة".[٢]

يا بن المراغة أنت ألأم من مشى — وأذل من لبنانه أظفار

وإذا ذكرت أباك أو أيامه — أخزاك حيث تقبّل الأحجار

إن المراغة مرّغت يربوعها — في اللؤم حيث تجاهد المضمار

أنتم قرارة كل مدفع سوءة — ولكل دافعة تسيل قرار

إني غممتك بالهجاء وبالحصى — ومكارم لفعالهن منار[٣]

إن صورة عطية "والد جرير" التي صنعها الفرزدق أصبحت إطاراً يدخل فيه الفرزدق ما شاء من التعابير أو الرسوم التي تضيف على الصورة التي صنعها بداية. "إن التصلب والآلية والذهول واللااجتماعية كل هذه تتداخل فيما بينها لتشكل مضحك الطباع. يضحكنا الذهول عن الذات ويضحكنا أن يكون المرء كإطار يمكن للآخرين أن يدخلوا فيه بسهولة".[٤]

---

[١] اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢١.

[٢] البخلاء- الجاحظ- مقدمة طه الحاجري: ٣٨.

[٣] النقائض: ٩٧٩.

[٤] الضحك: ١٠١.

فبعد أن نحت صورة عطية الراعي القذر اللئيم الذاهل عن كل ما حوله إلا أتنه أضاف اللؤم مكرَراً والذل والهوان والخزي والمساوئ والتمريغ والغم. وهو برصده كل هذه الصفات النفسية والاجتماعية يريد إخراجه من العالم الإنساني وحشره في عالم البهائم.

ومن النافلة القول إن السياق الساخر قد يكون جملة واحدة أو مجموعة من الجمل. وليس من الضروري أن تكون كل جملة من تلك الجمل المكونة للحدث ساخرة بذاتها، بل بانضمامها إلى مجموعة أخرى يتم حدوث الأثر الساخر، يظهر ذلك في هذا التصوير الممتد الذي يشير إلى "قدرة الوصف النفسي على التغلغل في بواطن النفس الإنسانية وتتبع حركاتها وملاحظة الحالات المختلفة لها".[1] على نحو ما يظهر في الأبيات التالية:

ألا إن ميراث الكليبي لابنه — إذا مات رِبْقا ثلّة وحبائله

فأقبلْ على ربقي أبيك فإنما — لكل امرئ ما أورثته أوائله

تسربل ثوب اللؤم في بطن أمه — ذراعاه من أشهاده وأنامله

أتاني على القعساء عادل وطبه — برجْلَي هجين واست عبد تعادله

فقلت له ردّ الحمار فإنه — أبوك لئيم رأسه وجحافله

يسيل على شِدقي جرير لعابه — كشلشال وطب ما تجف شلاشله

فخرت بشيخ لم يلدك ودونه — أب لك تخفي شخصه وتضائله[2]

في الوقت الذي يفخر المرء بوراثته الأخلاق السامية والأرزاق الوافرة من أسرته، لا يرى جرير ما يرثه إلا الماعز والحبال واللؤم والوضاعة، فماذا يفعل؟ "لكل امرئ ما أورثته أوائله".

ولا نراه يكتفي، بل يضيف إلى الصورة لتحقيق المزيد من التهكم والاحتقار الإشارة إلى منظره المزري واللعاب يسيل على شدقيه دلالة على القذارة والدنس.

ولم يكتف الفرزدق بكل ما تقدم بل أضاف إليه:

---

[1] البخلاء- مقدمة طه الحاجري: ٥١.

[2] النقائض: ٧٥٦. ربقا ثلة: الحبال التي تشد بها المعزى. الثلة: القطيع.

تركنـا جريـراً وهـو في السـوق حـابس عطيـة هـل يلقـى بـه مـن يبادلـه
فقـالوا لـه ردّ الحـمار فإنـه أبـوك لئـيم رأسـه وجحافـله[١]

نلاحظ أن الفرزدق يستطيع ملامسة عقدة النشأة عند جرير ويشدّ عليها لدرجة الإيلام. وكان في معظم هذا الوصف يغرف من حقائق تكوينه الاجتماعي والنفسي.

وهل ثمة ما يبكي جريراً، ويضحك الآخرين أكثر من رؤيته في السوق يبادل أباه بحمار، فيشعر المبادلون بالغبن، وبأنها بيعة وكس، فيصرّون على إلغاء صفقة المبادلة؟!

ولم يكن جرير دون صاحبه سفاهة بل كان أشدّ وأبلغ "وربما نشأ ذلك من هوان حسبه وشدة انفعاله حتى تولد في نفسه ما يدعى (مركب النقص) وصار لا يحتمل من أحد غمزاً ولا مسبة. فإذا هاجمه شاعر أو أعان عليه شخص، أو نقده ناقد، أنشب فيه جرير مخالبه ونهش عرضه، ونشر مخازيه أو ابتدع له منها ما شاء له خياله الخصب".[٢]

ويتفوق جرير في هذا المضمار بما قدّمه من صور للفرزدق وأمه وأخته ووالده وجده. وراح يتفنن في إخراج الصور الهزلية الكاريكاتورية معتمداً على مخازي الفرزدق وشكله:

لقـد ولـدت أم الفـرزدق فاجـراً وجـاءت بـوزواز قصـير القـوائم
ومـا كـان جـار للفـرزدق مسـلم ليـأمن قـرداً ليلُـه غـير نـائم
يوصّـل حبليـه إذا جـنّ ليـله ليرقـى إلى جاراتـه بالسلالـم
أتيـت حـدود الله مـذ أنـت يـافع وشـبت فمـا ينهـاك شـيب اللـهازم
تتبـع في المـاخور كـل مريبـة ولسـت بأهـل المحصـنات الكـرائم
رأيتـك لا تـوفي بجـار أجرتـه ولا مسـتعفاً عـن لئـام المطـاعم[٣]

إن جريراً يشكل لوحة ضاحكة تعتمد على التصوير الساخر شبه فيها الفرزدق بحشرة خفيفة. ولم يكتف بالتصوير الجسدي بل ضم إليه العبث بنفسية الفرزدق فنسبه إلى الطيش والخفة والرذيلة، وسوء الأخلاق في تجاوزه للقيم الاجتماعية بسلوكه المنحرف الذي يسمح له بإتيان كل الفواحش. لكأن الفرزدق مخلوق من

---

(١) النقائض: ٧٧٧.
(٢) تاريخ النقائض: ٤١٣.
(٣) النقائض: ٥٦٣. وزواز: خفيف على الأرض.

معدن الفجور، فقد ولدته أمه فاجراً، فالفجور طبع مركوز في نفسه منذ ولادته، ولم يكتسبه اكتساباً، وقد تجلّى هذا الفجور في سلوكه. ورافقه في أطوار حياته، فهو يتدرج في السفاهة والضلال والدنس والغواية مذ كان يافعاً إلى أن شاب وهرم. لم يعرف لا العفة ولا الوقار بل كان جسوراً على الفتك للفوز باللذة الحرام.

وقد لاحظ د.إحسان النص "أنه منذ اتجه المجتمع العربي إلى التحضر برز لون جديد من الهجاء يعتمد على الصفات الجسدية، وشاع هذا اللون من الهجاء في البيئات الحضرية خاصة. وشاع كثيراً في العصر الأموي. من ذلك تشبيه المهجو بأصناف الحيوان والحديث عن هيئته ورائحته".[١]

ويكرر جرير هذا الأسلوب فيقدم الفرزدق في صورة قرد مجلل بالخزي والعار:

وهل كان الفرزدق غير قرد أصابته الصواعق فاستدارا

أتذكر صوت جعثن إذ تنادي ومنشدك القلائد والخمارا[٢]

قرد تصيبه صواعق متتالية فيتداخل بعضه في بعض حتى يغدو كالكرة المستديرة. وفي التصوير تضمين لمعنى البلاهة والتبلد. إذ كان انغماسه في الحرام يمنعه من الاستجابة لاستجارة أخته، لأنه إنما يفعل بالنساء الأخريات ما يُفعل بجعثن.

ونراه ـ تارة أخرى ـ يصوّر ثعلباً يتتابع عواؤه خوفاً وألماً مما يعانيه بين فكي جرير:

ألا إنما كان الفرزدق ثعلباً ضغا وهو في أشداق ليث ضبارم[٣]

وإذا كانت سخرية الجاحظ سخرية الذهن الدقيق والذوق الرفيع المهذب التي تقصد إلى الأذواق المترفة والمدارك المرهفة، كما رآها طه الحاجري في مقدمته لكتاب البخلاء[٤] فإن هذه السخرية سخرية مباشرة وسطحية. ولكنها لا تقنع دائماً بالبقاء على السطوح النفسية بل تحاول أيضاً الغوص في أعماق الطبيعة الإنسانية "لأن الفكاهة تضرب بجذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية، إنها تشبه بصمات الأصابع لكنها بصمات سيكولوجية وليست فيزيولوجية".[٥]

---

(١) إحسان النص- حسان بن ثابت: ٢١٢.

(٢) النقائض: ٤٢٨. جعثن: أخت الفرزدق.

(٣) النقائض: ٨٨٦.

(٤) البخلاء: ٥٦.

(٥) الفكاهة والضحك- رؤية جديدة: ٢١٩.

وتفنن جرير أيضاً في سخريته وتهكمه بالفرزدق. مركزاً على نقطة أساسية يكررها ويولد في معانيها وهي: القين ابن القين، "فالسخرية تترجم حاجة روحية: المجتمع يسحق الشاعر بلا مبالاته وإنكاره فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه".[١] وهو ما فعله الفرزدق نيابة عن المجتمع عندما سحق خصمه بلا مبالاته به، وإنكاره لما يتحلى به من الشمائل. فسحقه جرير بهذه السخرية القاتلة:

هو القين وابن القين لا قين مثله ... لفطح المساحي أو لجدل الأداهم

وأورثك القين العلاةَ ومرجلا ... وإصلاح أخرات الفؤوس الكرازم[٢]

إن جريراً يريد أن ينحت صورة القين بهذا الإلحاح على تكرارها لتشكل سوطاً يلهب جلد الفرزدق بضرباته المتكررة:

وأنت ابن قين يا فرزدق فازدهر ... بكيرك إن الكير للقين نافع

فإنك إن تنفخ بكيرك تلقنا ... نعدّ القنا والخيل يوم نقارع[٣]

ففي الوقت الذي لا يعرف فيه الفرزدق إلا الحدادة بأدواتها المختلفة التي يتقن العمل فيها يكون جرير منصرفاً لترسيخ القيم الرفيعة وذلك بانصرافه إلى حماية الذمار بإعداد العتاد والعدة لتحقيق الانتصارات.

"وأكثر الوسائل استعمالاً لجعل حرفة ما مضحكة أن تسكب هذه الحرفة ضمن اللغة الخاصة بها. فيجعل القاضي والطبيب والجندي يتحدثون في الشؤون العادية بلغة القانون والطب والحرب. حتى لكأنهم أصبحوا غير قادرين على التحدث كما يتحدث سائر الناس".[٤]

وهذا مانراه ماثلاً في استخدامات جرير الكثيرة لألفاظ مثل: الكير، القين...، التي جعل منها محور حياة الفرزدق وأسرته وأصحابه. بل جعل منها ميراث الفرزدق الذي يُنقل في الأسرة بقدسية وإجلال، مستهزئاً من ذلك الميراث الهزيل.

---

(١) مقدمة الشعر العربي- أدونيس: ٤٠.

(٢) النقائض: ٨٨٦. الفطح: من فطح العود براه وعرّضه. كناية عن صناعة الحديد. الأداهم: الحبال. العلاة: سندان الحداد. أخرات: ج خرت وهو الثقب في أعلى الفأس. الكرازم: الفأس لها رأسان.

(٣) النقائض: ٨١٥.

(٤) الضحك: ١١٩.

ويكشف من خلال الحوار عن أخلاقهم وضعة نفوسهم وامتهانهم.

وعــــرق الفـــــرزدق شــــر العـــــروق ... خبيـــــث الثـــــرى كـــــابي الأزنـــــــد

وأوصــــــى جبيـــــــر إلى غالـــــــب ... وصـــــــية ذي الـــــــرحم المجهـــــــد

فقـــــال ارْفُقَـــــنّ بلـــــيّ الكتـــــيف ... وحـــــــك المشـــــــاعب بـــــــالمبرد

تقـــــول نـــــوار فضــــحت القيـــــون ... فليـــــــت الفـــــــرزدق لم يـــــــولد

وفـــــاز الفــــــرزدق بالكلبتيــــــن ... وعِـــــدْلٍ مـــــن الحُمـــــم الأســــــود

فرقّـــــــع لجـــــــدك أكيـــــــاره ... وأصـــــــلح متاعـــــك لا تُفســـــــد

وأدن العـــــــلاة وأدن القـــــــدوم ... ووسّـــــــعْ لكـــــــيرك في المقعـــــــد[1]

إن السخرية تتنامى وتتصاعد في هذا المشهد. إذ يبدأ من ماض سحيق يغوص جرير من خلاله في عرق الفرزدق الخبيث الخامل. ثم ينتقل من الأجداد إلى الآباء ثم الأبناء فالزوجات. مركزاً على التفصيل في ميراثه: "الكتيف، المشاعب، المبرد، الكلبتين، الحمم، الأكيار، القيون، الإصلاح، الترقيع، العلاة، القدوم". إنه يغلق عليهم هذه الدائرة، فكأنهم لا يتنفسون الهواء كما الناس جميعاً، بل لا يتنفسون سوى الحدادة بدخانها وشررها.

كان جرير يعرف إلى أي مدى يستطيع استخدام التصغير والاحتقار والإذلال ليهدم الصروح التي شيدها الفرزدق. وكان لا يبارى في توظيف هذه المعاني والصور وما يتصل منها بالطباع والأخلاق. ونحن نرى أطرافاً من ذلك في معظم هذه الشواهد.

ولا يمل جرير من التكرار. لأن "الدوافع الأساسية للفكاهة في التراث العربي تتمركز حول فكرة واحدة هي انتقاد النقص والحط من قيمته، والسخرية منه سواء كان هذا النقص متمثلاً في البخل الذي هو نقص في الكرم والمروءة، أو في الحمق الذي هو نقص في الذكاء والتفكير. إن انتقاد النقص في أي شيء يتعلق بفكرة الهجاء. فالفكاهة عند العرب إنما تقوم بهجاء أي نقص في الأخلاق أو السلوك".[2] على نحو ما يظهر في قول قول جرير:

---

[1] النقائض: ٩١٩. العلاة: سندان الحداد. الكتيف: الضبة من حديد أو نحوه تشعب بها الآنية والقدور.

[2] الفكاهة والضحك- رؤية جديدة: ٢٩٢.

أيفخـــر بـــالمحمم قـــين ليلـــى وبـــالكير المرقّـــع والعَـــلاة

وأمكـــم قفـــيرة ربتـــكم بـــدار اللـــؤم مـــن دمـــن النبـــات

أبـــا لقيـــنين والنخبـــات ترجـــو ليربـــوع شقاشـــق باذخـــات

وجـــدنا نســـوة لـــبني عقـــال بـــدار الـــذل أغـــراض الـــرماة

غـــوان هـــن أخبـــث مـــن حمـــير وأمجـــن مـــن نســـاء مشـــركات

وســـوداء المجـــرد مـــن عقـــال تبـــايع مـــن دنـــا خـــذها وهـــات[1]

وإذا كانت الأخلاق مادة خصبة للسخرية، فإنها تكون أكثر خصوبة عندما تتعلق بأخلاق النساء. لأنها تشكل هدفاً مزدوجاً للنيل من الخصوم. وهذا ما يغرف منه جرير في أبياته هذه التي بنيت على تجريد نساء خصمه من كل القيم والأخلاق التي تعتز بها القبيلة، بل يراهن ممتهنات يمارسن البغاء والمجون. مبتذلات كأنهن غير مسلمات لا بل هن كما الإماء يساومن على أجسادهن. وهذا أمر طبيعي إذا كان من ينتمين إليه من العبيد الذين لا يجيدون سوى الامتهان.

وكان جرير يرمي الفرزدق بالخنث والتشبه بالنساء، وما يتصل بهذه الصورة من محاكاة النساء في لباسهن وحديثهن وحركاتهن، فيريش له سهاماً مصمية من قوس الاستهزاء المرير:

لبســـت ســـلاحي والفـــرزدق لعبـــة عليـــه وشـــاحا كـــرّج وجلاجـــله

أعـــدوا مـــع الحَلْـــي المـــلاب فإنمـــا جريـــر لكـــم بعـــل وأنـــتم حلائلـــه

أمـــن ســـفه الأحـــلام جـــاؤوا بقـــردهم إلـــيّ ومـــا قـــرد لقـــرمٍ يصاولـــه

فـــإن كنـــت يـــا بـــن القـــين رائـــم عزنـــا فَـــرُمْ حَضَـــناً فـــانظر متـــى أنـــت ناقلـــه[2]

---

[1] النقائض: ٨٩٦. المحمم، الكير، العلاة: من أدوات الحدادة. دمن النبات: ينقل محقق الديوان عن الأصمعي قوله: نبات الدمن لا يرعى وذلك لأنه نشر خبيث وداء حتى تصيبه الأمطار فيذهب داؤه فيصير مرعى.
كما قال زفر الكلابي: وقد ينبت المرعى على دمن الثرى وتبقى حزازات النفوس كما هيا
وأعتقد أن المعنى فيه إشارة إلى الحديث النبوي الشريف "إياكم وخضراء الدمن" وهي كناية عن المرأة الجميلة في منبت السوء. ولا علاقة له لا بالنبات ولا بالرعي.

[2] النقائض: ٨٠٣. الوشاح: سير من أديم عريض يرصع بالجواهر تشدّه المرأة على وسطها. كرّج: الحصان الخشبي الذي يلعب به الأولاد. الجلاجل: الجرس الصغير يعلق في أعناق الدواب وغيرها. الحلي والملاب: مما تستخدمه النساء في الزينة.

وقصة الأبيات كما وردت في طبقات فحول الشعراء: "قال الحجاج لهما ــ وهو في قصره بالبصرة ــ: ائتياني في لباس آبائكما في الجاهلية.

فجاء الفرزدق وقد لبس الديباج والخز وقعد في قبّة.[١] وشاور جرير دهاة بني يربوع فقالوا: ما لباس آبائنا إلا الحديد. فلبس جرير درعاً، وتقلّد سيفاً، وأخذ رمحاً، وركب فرساً....، وأقبل في أربعين فارساً من بني يربوع، وجاء الفرزدق في هيئته، فقال جرير الأبيات....".[٢]

ولنا أن نتخيل.. ما إن وقعت عينا جرير على الفرزدق وهو على هيئته تلك حتى خرّ ضاحكاً، محولاً المشهد إلى كوميديا صافية نقية عذبة، تعتمد على الوصف الساخر، إذ تلقف جرير هذا الخنث الذي يبدو على صاحبه والذي تجلى في اختياره لتلك الملابس التي حولته إلى مهرّج في لعبة "سيرك"، مزينة بالأجراس التي تصدر الضجيج وبالأحزمة المرصعة، للفت الانتباه، ثم يضيف إليها زينة خاصة بالعرائس من أنواع الطيب والحرير والمجوهرات. فيتحول بين يديه إلى لعبة مسرح متحركة يشدها بخيوط مجموعة إلى كفه، فيحقق بعبثه هذا تفوقاً واضحاً في ميدان التهكم والسخرية.

لقد كان الحرص على الإضحاك والاستهزاء مطلباً نفسياً لكلا الشاعرين، وكان "الباعث الفني وراء النقائض يتمثل في حرص كل شاعر على إبراز مهارته الفنية وبراعته في إفحام خصمه برد معانيه وصوره وقوافيه وأوزانه، كما يتمثل في مقدرته على السخرية من صاحبه وتحقيره بتصويره في صورة كاريكاتورية تبالغ في تجسيم العيوب الحسية والنفسية فيستثير بذلك منابع التفكه في وجدان الجماهير ويشركهم معه في الهزؤ بصاحبه وبآبائه".[٣]

وقد استطاع جرير أن يحشد كثيراً من الصور والمعاني والأفكار الطريفة التي جعلت من خصمه أضحوكة بين الناس. إنه يلحظ بخفة وذكاء التناقض بين الفرزدق وزوجه من الناحية الاجتماعية، فيأتي باللغة الخاصة التي يستنفد بها إحساسه العميق بالمفارقات النفسية، وهو يضع هذه المفارقة خاتمة لسياق يرشّح لها، ويزيدها انكشافاً:

وُجِد الكتيفُ ذخيرةً في قبره	والكلبتان جمعن والميشار
يبكي صداه إذا تهزّم مرجل	أو إن تثلّم برمة منشار

[١] القبة: خباء من جلد يكون للأشراف والملوك.

[٢] طبقات فحول الشعراء: ٣٤٦.

[٣] الشعر الأموي- محمد فتوح أحمد: ١٠٨.

رجـف المقـرّ وصـاح في شرقيـه ... قـين عليـه دواخـن وشـرار

قتلـتْ أبـاك بنـو فقـيم عنـوة ... إذ جُـرّ لـيس علـى أبيـك إزار

عقـروا رواحلـه فلـيس بقتلـه ... قتـل ولـيس بعقـرهن عقـار

حـدراء أنكـرت القيـون وريحهـم ... والحـرّ يمنـع ضـيمه الإنكـار

لمـا رأت صـدأ الحديـد بجلـده ... فـاللون أورق والبنـان قصـار

قـال الفـرزدق رقّعـي أكيـارنا ... قالـت وكيـف ترقّـع الأكيـار؟!

رقّـع متاعـك إن جـدي خـالد ... والقـين جـدك لم تلـدك نـزار[1]

أرأيـت هـذا السـياق المكـتظ بـأدوات هـذه المهنـة الوضـيعة، ومايلامسـها مـن معـان وظـلال؟ ولا يكاد جرير يطمئن إلى هيمنة هذا السياق حتى يدخل فيه هذا العنصر النسائي الناعم العذب، فيقع التنافر والتناقض بين السياقين، وعبثاً يحاول الفرزدق –الذي هو جزء من السياق الأول وامتداد له– إقامة مصالحة أو تجانس بين هذين السياقين حين يطلب من زوجه الدخول في السياق الأول والتماهي معه "رقّعي أكيارنا"، ومن هذه المحاولة نفسها تنبعث الفكاهة، وينبع الضحك. ولنا أن نتصور هذه الزوج بنسبها الشريف، وحياتها الخفيضة، وقد زجّت بها الأقدار في هذا السياق الاجتماعي المناقض للسياق الذي هي فيه، ففاجأها الموقف، وغلبتها الحيرة، واستبد بها عجز من طبيعة خاصة، قالت "وكيف ترقع الأكيار؟!"، ولم تلبث أن جمعت نفسها، ونفضت عنها الحيرة، وأعلنت استقلال نسقها وتعاصيه على الاندماج بنسق زوجها، فأعادته إلى موقفه الاجتماعي بنبرة حاسمة "رقّع متاعك إن جدّي...".

ويضم جرير إلى مشهد الزوج النافرة مشهد الجد الحريص على أدوات صناعته والدليل أنها معه في قبره. وما بقي منها مع أبنائه وأحفاده يوصيهم بالعناية بها والرفق في استعمالها. ويبني جرير هذا المشهد الضاحك على تخيل الحرص من داخل القبر عندما يصيح بهم متضايقاً إذا ما أهملت بضاعته الثمينة تلك: "الكتيف، الكلبتان، الميشار، منشار، قين، دخان، شرر، صدأ الحديد، أكيار، الروائح..."، ولا شك أن هذا من مضحك الحركات والكلمات أي الطبع الذي يدل على الحرص. "إن الفكاهة تحب العبارات العيانية والتفصيلات التقنية والوقائع الدقيقة".[2]

---

(١) النقائض: ٩٦٤.

(٢) الضحك: ٨٨.

إن وراء السخرية لذعاً وإيلاماً، وهو ما يحققه جرير عندما يسخر من صاحبه في شأن آخر ليس أقل ألماً للفرزدق من الشؤون السابقة. إنه الجبن والضعف عند استخدام السيف وهذه الحادثة تتعلق بقصة معروفة أضحكت سليمان بن عبد الملك وحاشيته في الحجاز.[١] واستمر جرير يضحك بها الناس في العراق كلما أراد أن يسخر من الفرزدق ويلعب به بعض اللعب ويندر عليه:

بسـيف أبـي رغـوان سـيف مجاشـع ضربت ولم تضرب بسيف ابن ظالم

ضـربت بـه عنـد الإمـام فأرعشـت يـداك وقـالوا مُحْـدَث غـيرُ صـارم[٢]

ويكرر جرير هذا المعنى بطريقة أخرى في أبيات نالت شهرة كبيرة بين الناس فأصبحت مثلاً للتندر من الجبان:

وهـن الفـرزدق يـوم جـرَّب سـيفَه قـين بـه حمـم وآم أربـع

أخزيـت قومـك في مقـام قمتـه ووجـدت سـيف مجاشـع لا يقطـع

زعـم الفـرزدق أن سـيقتل مربعـاً أبشـر بطـول سـلامة يـا مـربع[٣]

السخرية هنا أسلوب ناعم شفاف ينال من الخصم، ووجع السخرية يتراءى من خلال الكلمات الواضحة (وهن، أخزيت، زعم)، ويتستر في أذيال المعنى أحياناً (أبشر بطول سلامة...)، ولكنه بتكراره له تحول إلى شعلة من نار تحرق جلد الفرزدق. بل إن بناء البيت الأول يرشّح لهذه السخرية: قين يحيط به شرر الكير، وإماء أربع، يحاول أن يتقمص شخصية الفارس، فيمسك بالسيف كما يمسك به الفارس البطل... ومتى كان القيون فرساناً؟ إن هذا المشهد كفيل بإثارة الضحك والفكاهة العميقة.

"إن فن الشاعر الهزلي إنما يقوم على أن يعرفنا الآفة تعريفاً وثيقاً، ويدخلنا إلى صميمها. إن الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماماً".[٤]

وهل ثمة من يجهل نفسه أكثر من قين يتوهم أنه فارس بطل عرك الحروب وعركته؟!

---

[١] الأغاني: ٣٢٨/٢١.

[٢] النقائض: ٥٧٨.

[٣] النقائض: ١٠٥١. آم أربع: إماء.

[٤] الضحك: ٢٣.

وإذا كان جرير في الأبيات السابقة يحرق الفرزدق منفرداً، فإنه في المقطع التالي يجمع إلى جانبه عدداً أكبر من قومه وينقل شعلة النار التي على لسانه بينهم جميعاً:

مهــلاً فــرزدق إن قومــك فيــهم ... خَــوَرُ القلــوب وخفــةُ الأحــلام

الظــاعنون علــى العمــى بجميــعهم ... والنــازلون بشــر دار مقــام

كــان العنــان علــى أبيــك محرمــاً ... والكــير كــان عليــه غــير حــرام[١]

إنه أراد الاستهزاء والسخرية والتحقير بإشارته إلى: الضعف والجبن والطيش. ولم يكتف بتقرير ذلك بل ساق عليه الدليل، ثم خرج إلى دليل الدليل، فلم يكن أبوه فارساً ليكون رابط الجأش، راجح العقل، أو ليتخير مكان نزول قومه، أو كيفية ظعنهم، ولكنه كان قيناً لا عهد له إلا بالكير وما يتصل به.

إن جريراً يسرف في تفصيل الصورة الاجتماعية المهينة للخصم، فإذا أقنع السامع بها قرر أنها صورة خصمه، وساق أدلة على عدم غرابة هذه الصورة.

ولعل أطرف ما في هذه القصائد سخريتها وفكاهتها، وخاصة حين يتصل الأمر بالنساء. ولكنها فكاهة تعد اليوم غليظة نابية. مع أن لكل نوع من النكات جمهورها. هناك أشخاص لا تضحكهم إلا النكات الماجنة والبذيئة، بينما آخرون لا تضحكهم إلا النكات الذكية.[٢]

ويرى الأستاذ أحمد الشايب "أن النقائض لم تكن خيراً مطلقاً للأدب والأخلاق والحياة الاجتماعية وأول ما يلقانا من مساوئها هذا الهجاء الفاحش والأدب المكشوف الذي آذى الأخلاق ونال من الحرمات وأفصح عن العورات وصورها صوراً قبيحة مزرية. جعلت النقائض وصمة خلقية واجتماعية شنيعة. فبدلاً من وقوف الهجاء عند نفي المحامد المعروفة كالكرم والنجدة والمواهب النفسية الكريمة رأيناه يشنّع بالمرأة ويبغضها إلى الرجل وينحط بها إلى درك مهين".[٣]

ولنقرأ قول جرير في بنات مجاشع:

إن المــواجن مــن بنــات مجاشــع ... مــأوى اللصــوص وملعــب العهــار

يتلاومــون وقــد أبــاح حريمهــم ... قــين أحــلهم بــدار بــوار

---

(١) النقائض: ٤٤٨.

(٢) الفكاهة في الشعر العربي: ٥.

(٣) تاريخ النقائض: ٤١٤.

نـــام الفـــرزدق عـــن نـــوار كنومـــه عـــن عقـــر جعـــثن ليلـــة الأحفـــار
قـــال الفـــرزدق إذ أتـــاه حديثـــها ليســـت نـــوار مجاشـــع بنـــوار[١]

إن جريراً يخرق كل القيم التي يتباهى بها الفرزدق ليصل إلى أعمق نقطة يعتز بها العربي. وهي حماية المرأة. فيجردهم من هذا الشرف وينسبهم إلى المجون وقلة الهمة وفقدان المروءة، حتى استباحهم العبيد. ومع ذلك هم في تشاغل عن حل أزمتهم الأخلاقية بإلقاء التهم بعضهم على بعضهم الآخر. لأنهم أحط من أن يعالجوا هذه المشكلات. وما التشاغل بالنوم إلا دلالة على تفاهتهم وحقارة شؤونهم الأخلاقية والنفسية.

و "كان خطر الفحش الهجائي ناشئاً من تصوير العورات واختلاق الشناعات والإلحاح على وصفها وسرد تفاصيلها بلغة مكشوفة وأسلوب واقعي ليس أسلوب الجاحظ في النثر شيئاً بجانبه فعاد قبيحاً شنيعاً".[٢]
شنيعاً".[٢]

ويعير جرير نساء نمير بالحَلْب والامتهان وكان هذا من شأن الإماء والعبيد، وليس من شأن الحرائر. وينسبهن إلى الخبث والنجاسة، ثم يخرج من الدائرة الضيقة التي تخص النسوة إلى الدائرة الواسعة التي تخص القبيلة بأكملها، فيرى أن حلومهم طائشة غير متزنة وينتهي إلى التوعد والتهديد، بعد أن يكرر نداءهم واصفاً إياه بالتيوس. مما يكشف عن مدى الاحتقار والتصغير:

لقـــد حلبـــت أناملـــها وصـــرّت ومـــا عرفـــت أناملـــها الخضـــابا
إذا حلّـــت نســـاء بـــني نمـــير علـــى تـــبراك خبثـــت الترابـــا
ولـــو وزنـــت حلـــوم بـــني نمـــير علـــى الميـــزان مـــا وزنـــت ذبابـــا
فصـــبراً يـــا تيـــوس بـــني نمـــير فـــإن الحـــرب موقـــدة شهابـــا[٣]

وهدف الهجاء هو التشهير بأوجه القصور وفضح العيوب الخلقية والنفسية ويقصد بها: "العيوب النفسية والخلقية التي لا تساير المثل العالية للمجتمع ولا توافق العرف العام كالبخل والجبن والكسل

(١) النقائض: ٥١٢. نوار: زوج الفرزدق. جعثن: أخته.
(٢) تاريخ النقائض: ٤١٢.
(٣) النقائض: ٦١٢. وجلي أن هذا الشعر في هجاء الراعي النميري وقومه، ولكنه وارد في نقائض جرير والفرزدق.

والغرور وحب الظهور والغباء التي تكون عيباً ظاهراً في الإنسان والمجتمع".[(١)]

ولم يكن منحرف ليعدم من يثير عليه المجتمع بفضح انحرافه وشذوذه. وهو ما يقرره جرير في انتقاد الفرزدق عندما نسبه إلى المجون الذي يتجلى بارتياد المواخر والخمارات والعلاقة بالمواجن المتهتكات. وهو ما يكشف عن طيشه واستهتاره:

وآب إلى الأقيـــــان ألأم واقــــــد	**إذ حُـلّ عـن ظهـر النجيبـة كورهـا**
أيومــاً لمــاخور الفــرزدق خزيــة	**ويومــاً زوانــي بابــل وخمورهــا**
رأيتــك لم تعقــد حفاظــاً ولا حجــى	**ولكــن مــواخيراً تــؤدى أجــورها**
أثــرت عليــك المخزيــات ولم يكــن	**ليعـدم جـاني سـوءة مـن يثيرهـا**[(٢)]

إن السخرية تتدفق عند جرير فتغمر الألفاظ وتشكل المعاني وتدخل في أدق الأنسجة. ويركز على صفة اللؤم ويجعلها رداء لقوم الفرزدق لا بل طلاء على وجوههم:

وجــوه مجاشــع طليــت بلــؤم	**يُبيــّـن في المقلّــــد والعــــذار**
وحــالف جلــد كــل مجاشــعي	**قمــيص اللــؤم لــيس بمســتعار**[(٣)]

وكثيراً ما ألح شعراء النقائض على هذه الصفة "اللؤم"، وخاصة جرير عندما راح يلصقها بالفرزدق وقومه. وهو ما فعله مع الأخطل أيضاً.[(٤)]

وكان يريد تجريد هؤلاء الخصوم من كل الصفات الإيجابية التي يفخر بها العربي في المجتمع.

"والمتفكه جريء في التتبع، دقيق في الملاحظة، لطيف في تناول الصورة، فإذا سخر الشاعر "المهرج" غلب طبع الهجاء على طبع الفكاهة"[(٥)]. وهذا ما نراه واضحاً في البيتين السابقين، ولولا أن جريراً أخرج المعنى مخرجاً تصويرياً لكان أقرب إلى الهجاء الصرف منه إلى الفكاهة الصافية.

---

(١) في الأدب الإسباني: ٥١.
(٢) النقائض: ٧٤٣.
(٣) النقائض: ٤٢٣.
(٤) أشرت إلى ذلك في بحث سابق بعنوان "أدب الطبائع في نقائض جرير والأخطل".
(٥) الفكاهة والضحك- عالم الفكر: ٣٥.

وكما كان الضحك مقترناً بالازدراء والسخرية، وبالشماتة والعداوة. كان هناك ضحك السرور والفرح، لأن "الفكاهة عندما لا تكون لاذعة أو هدامة قد تحدث بهجة وفرحاً"[(١)] . وقد ينبع الضحك من الإسراف في الإعجاب بالذات والفخر والتباهي والبهجة.

فنحن كما لو كنا في حالة بحث دائم عن العلامات التي تدل على أننا أفضل من الآخرين. والعلامات التي ترجح كفة الفرزدق لا تخطئها العين. إذ كثيراً ما افتخر بالانتماء القبلي والأسري والمجد الشخصي. ونحن نعلم أن "الفخر والهجاء أهم فنون النقائض فقد غلبا على القصائد أولاً، ثم وردا فيها مختلطين ثانياً. بحيث تجد الأبيات المتجاورة جامعة بين الفنين دون فصل أو تنسيق، بل نجد البيت الواحد يجمع بين الفنين، وذلك لأن الفرزدق يفخر بتميم ويهجو بني كليب، ثم يضع مآثر تغلب أمام مثالب قيس ويربوع ويقرن المعاني معاً ويوازن بينهما، وكذلك جرير يفخر بيربوع وقيس ليهجو تغلب ودارماً".[(٢)]

ونلحظ شيئاً كثيراً من ذلك في قول الفرزدق:

وإن مجاشـعاً قـد حمّلتنـي	أمـوراً لـن أضيّـعها كبـارا
قـرى الأضـياف ليلـة كـل ريـح	وقِـدْماً كنـت للأضـياف جـارا
تلـوم علـى هجـاء بـني كليـب	فيالـك للملامـة مـن نـوارا
فقلـت لهـا ألّمـا تعرفينـي	إذا شـدّت محـافلتي الإزارا
فلـو غـير الوبـار بـني كليـب	هَجَـوْني مـا أردت لهـم حـوارا
ولكـن اللئـام إذا هجـوني	غضـبت فكـان نصـرتي الجهـارا[(٣)]

ولا شك أن غرور الآخرين وأوهامهم حول ذواتهم هو من مثيرات الضحك، ومن أسباب ظهور التشفي والشماتة إذا ما سقطوا أو تعثروا. على أن "الضحك أحد أهم أساليب المواجهة التي يستعين بها الإنسان في التغلب على بعض آلامه النفسية الخاصة".[(٤)]

---

(١) الفكاهة والضحك- عالم الفكر: ٢١.
(٢) تاريخ النقائض: ٤٢٢.
(٣) النقائض: ٤٣٤. المجاهرة: المكاشفة.
(٤) الفكاهة والضحك- عالم الفكر: ٨.

ويضيف الفرزدق متباهياً بمفاخر قومه معتداً بما لهم من المكارم والسلوك الحسن، وكان من أهم عناصر النقائض "مفاخر الجماعة التي يتحدث باسمها ومثالب خصومها. وإنهما ليعتدان في مديحهما وهجائهما بالخصال القديمة من كرم ومروءة وشجاعة ووفاء".[١]

لا قوم أكرم من تميم إذا غدت	**عوذ النساء يُسقن كالآجال**
الضاربون إذا الكتيبة أحجمت	**والنازلون غداة كل نزال**
والضامنون على المنية جارهم	**والمطعمون غداة كل شمال**
إني كذاك إذ هجوت قبيلة	**جدّعتهم بعوارم الأمثال**
أبنو كليب مثل آل مجاشع	**أم هل أبوك مُدَعْدِعاً كعقال**
كانت منادمة الملوك وتاجهم	**لمجاشع وسلافة الجريال**
إنا لتوزن بالجبال حلومنا	**ويزيد جاهلنا على الجهال**
فاجمع مساعيك القصار ووافني	**بعكاظ يابن مربّق الأحمال**
وإذا عددت بني كليب لم تجد	**حسباً لهم يوفي بشسع قبال**
لا يمنعون لهم حرام حليلة	**بمهابة منهم ولا بقتال**[٢]

والشواهد على أن الفخر مضمار الفرزدق الفسيح كثيرة في ديوان النقائض[٣] ولقد ملأ الفرزدق هذا المضمار بالصخب والضجيج والعرامة، "وليس في وسع الكثيرين الاستماع إلى شاعر يتحدث عن نفسه بإعجاب سافر وبطولة غير مألوفة. وكلما نضج العقل نضب الإحساس بما يسمى الفخر"[٤]، ولا مناص للمرء من أن يعيد التفكير في كلام د.مصطفى ناصف، وهو يقرأ الفخر العريض المدوي للفرزدق، بل لا

---

[١] التطور والتجديد: ١٩٣.

[٢] النقائض: ٤٤٩. عوذ النساء: هن اللاتي معهن أولادهن. العوارم: المشهورة. الدعدعة: زجر الغنم. سلافة: يعني الشراب. وسلافة كل شيء أوله. الجريال: حُمْرة من كل شيء. مربق: الإرباق: الحبال. شسع قبال: أسفل الحذاء.

[٣] النقائض: ٥٤٧، ٣٤٤، ٣٥٤.

[٤] اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٣٤٧.

مناص له من الإحساس بالضيق المقرون بالضحك والاستخفاف.

وكان التباهي أو (العُجب بالنفس) بالمقدرة الشعرية أحد أركان النقائض الأساسية إذ "تحول الغرض الأساسي من الهجاء إلى الرغبة في إعجاب الجماهير من الخصوم وغير الخصوم. فالشاعر يريد أن يتفوق على خصمه عند الجماهير المحتشدة".[١]

يقول الفرزدق مدعياً النصر الفني على خصمه محتفظاً بهيمنة إيحاءات المراغة، الناهقات، الفريسة، النذير، الأسد، ما جعل موهبته تتسم بالقدرة على القدح والذم وحشر الخصم وفضحه:

تبكي المراغة بالرغام على ابنها ... والناهقات ينحن بالإعوال

قالوا لها احتسبي جريراً إنه ... أودى الهزبر به أبو الأشبال

قد كنت لو نفع النذير نهيته ... أن لا يكون فريسة الرئبال[٢]

ولم يسمح له جرير بالتمادي في هذا الميدان، فكان يرد عليه معانيه ومباهاته، بتدميره الخصال النفسية التي يفخر بها فيحول مباهاته إلى حديث عن الضلال والغواية وسوء الخصال:

طاح الفرزدق في الرهان وغمّه ... غمر البديهة صادق المضمار

ترجو الهوادة يافرزدق بعدما ... أطفأت نارك واصطليت بناري

إني لتُحرِقُ من قصدت لشتمه ... ناري ويلْحَق بالغواة سعاري

تباً لفخرك بالضلال ولم يزل ... ثوبا أبيك مدنّسين بعار

فأنا النهار علا عليك بضوئه ... والليل يقبض بسطة الأبصار[٣]

إن جريراً يجذب اللغة ذات اليمين فيعير ويسخر ويمرّغ. ويجذبها ذات اليسار فيفخر ويتعالى مما يسمح بتدفق العرامة النفسية التعويضية.

وأخيراً لا بد من القول: "إن الهجاء يرتبط بالظروف المحيطة به. بمعنى ارتباط الهجاء بفترة تاريخية وبمناخ

---

(١) التطور والتجديد: ١٦٥.

(٢) النقائض: ٤٥٧.

(٣) النقائض: ٤٥٧.

سياسي واجتماعي وثقافي وحضاري محدد. لذلك فإن كثيراً من حالات الهجاء لا تقاوم مرور الزمن. أي أن الهجاء يفقد ذاته بتبدل الظروف وتغيرها. وإن كانت بعض صور الهجاء تظل ثابتة ودائمة لارتباطها بخاصية وأسلوب أدبي يكون شاهداً على عصر من العصور وفي كثير من الأحيان تأخذ هذه الصور الهجائية سمة العالمية لطرحها لقضايا إنسانية عامة تتجاوز حدود المنطقة الإقليمية التي نشأت فيها".[١]

وهذه ملاحظة في غاية الأهمية تنطبق على البخلاء الذين صورهم الجاحظ وعلى بخيل موليير وعلى شخصيات إبداعية أخرى. لكنها لا تنطبق بالدقة ذاتها على النقائض الأموية من حيث عمق القضايا الإنسانية التي تجعلها تتجاوز المنطقة الإقليمية لتصبح نموذجاً عاماً. لأن معظم سخريتهما صدرت عن انفعال السخط والعدوانية، ونزعت إلى التعرية، تعرية الخصم وسحقه. فكانت فكاهتهما شرسة قاسية جارحة. ولم يكد جرير والفرزدق يلامسان العمق الإنساني إلا بمخالبهما وأنيابهما فكان نبشهما واستباحتهما النفسية والاجتماعية فاجعين. ومع ذلك استطاعا تقديم الفن الذي يرفّه عن الجمهور ويضحكه!!

ولكنه كان ضحكاً مراً يترك غصة في الحلق، ويقبض النفس ولا يترك إلا طعم المرارة. إنهما وضعا أيديهما على هذه العلل النفسية والاجتماعية مثل الادعاء والخداع والبخل والجبن والغرور والغباء...إلى آخر ما هنالك من العيوب الخلقية والنفسية للكشف عن المعيار الصحيح للطبع السوي أو السلوك الإيجابي.

إنها دعوة خفية في تضاعيف السخرية والفكاهة والتهريج إلى تقمص النموذج الإنساني السوي الذي يجب أن يتحلى بالشمائل التي يقرها المجتمع من الصدق والشجاعة والكرم والاحترام.

وبعد استعراض الطبائع الإنسانية في ديواني النقائض، نقائض جرير والأخطل في بحث سابق، وجرير والفرزدق في هذا البحث، رأيت أن كثيراً من الأدب الضاحك كان في شعرنا القديم – ولا سيما أدب الطبائع- لكن غالبية الدراسات بل أكاد أقول جميعها غيبته تحت مظلة الهجاء فحاولت سلّ خيوطه من خيوط الهجاء، للكشف عن ثراء شعرنا القديم بظلال نفسية واجتماعية للمعنى. وقد تبين أن جريراً قد فاق صاحبيه في التعبير عن المعاني النفسية الضاحكة.

[١] في الأدب الإسباني: ٥٢.

المصادر والمراجع

- الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٢.
- ألوان : قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية : د.عبد الكريم الأشتر- دار الرضا للنشر سوريا ط١ ٢٠٠٣.
- البخلاء : الجاحظ- تح طه الحاجري- دار المعارف ط٧.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي : د.شوقي ضيف- دار المعارف- ط٦ ١٩٧٧.
- تاريخ النقائض في الشعر العربي : أحمد الشايب- مكتبة النهضة المصرية ط٤ ٢٠٠٢.
- حسان بن ثابت : حياته وشعره : د.إحسان النص- دار الفكر ط٣ ١٩٨٥.
- السخرية في أدب المازني : د.حامد عبد الهوال- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.
- الشعر الأموي : د.محمد فتوح أحمد- دار المعارف ط١ ١٩٩١.
- شرح نقائض جرير والفرزدق : عن أبي عبيدة- تح د.محمد إبراهيم حور و د.وليد محمود خالص- منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات العربية ط٢ ١٩٩٨.
- الضحك : هنري برجسون- تر سامي الدروبي و عبد الله الدايم- الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي- شرحه محمود شاكر- دار المعارف.
- العصر الإسلامي : د.شوقي ضيف- دار المعارف ط١٢.
- الفكاهة والضحك : د.أحمد أبو زيد- عالم الفكر- مجلة دورية تصدر عن وزارة الإعلام في الكويت م١٣- عدد٣- ١٩٨٢.
- الفكاهة والضحك : رؤية جديدة : د.شاكر عبد الحميد- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- العدد٢٨٩- ٢٠٠٣ يناير.
- في الأدب الإسباني : السخرية في روايات بابيستير : دراسة لغوية سيكولوجية : د.عبد الفتاح عوض- عين للدراسات والبحوث النفسية والاجتماعية- القاهرة ط١- ٢٠٠١.
- في الشعر الإسلامي والأموي : د.عبد القادر القط- دار النهضة العربية ١٩٧٩.

- في الشعر الأموي: دراسة في البيئات: د.يوسف خليف- مكتبة غريب- القاهرة ١٩٩١.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية: د.مصطفى ناصف- النادي الأدبي الثقافي ١٩٨٩.
- لسان العرب: للإمام جمال الدين محمد بن مكرم- ابن منظور- دار صادر- بيروت.
- مقدمة الشعر العربي: أدونيس- علي أحمد سعيد- دار الفكر بيروت ط٥ ١٩٨٦.
- الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام: محمد محمد حسين- دار النهضة العربية بيروت ١٩٧١.

❑❑

دراسات لغوية
ونحوية

مزايـــا الفعـــل كفـــــــى

غيث زرزور*

مزايا الفعل كفى

لبعض الأفعال في اللغة العربية خصوصية تميّزها من بقية الأفعال، ففي الوقت الذي نلحظ فيه مجيء بعض الأفعال على نحو مطّرد على نسق واحد نجد بعضها الآخر غير مطّرد على قياس، كما أن هناك أفعالاً تأتي شاذة شذوذاً كاملاً، والفعل (كفى) من الأفعال التي نجد فيها تلك الخصوصية بما يحمله من المعاني المختلفة، إضافة إلى الاختلاف: في فاعله، وفي حكم الباء الملحقة بالاسم بعده، وفي لزومه وتعديته، وفي حكم الاسم النكرة المنصوب الذي يأتي في جملته، وفي تذكيره وتأنيثه؛ لذلك رأيت أنه من الأفعال التي تستحقّ الوقوف عندها للتعرّف على هذا الفعل، ومعرفة أحكامه وخصائصه.

* طالب دراسات عليا.

معاني الفعل كفى:

جاء في لسان العرب في مادة (كفي)[١]: قال الليث: كفى يكفي كفاية إذا قام بالأمر، ويقال استكفيته أمراً فكفانِيه، ويقال كفاك هذا الأمر، أي: حسبك، وكفاك هذا الشيء. وفي الحديث (من قرأ الآيتين من آخر سورة البقرة في ليلة كفتاه[٢]، أي أغنتاه عن قيام الليل، وقيل تكفيان من الشّر، وتقيان من المكروه[٣]. وفي الحديث (سيفتح الله عليكم ويكفيكم الله)، أي يكفيكم الله القتال بما فتح عليكم[٤].

وكفى الرجل كِفاية فهو كافٍ وكُفىً مثل حُطَم ـ عن ثعلب ـ واكتفى: كلاهما اضطلع. وكفاه ما أهمّه كِفاية، وكفاه مؤونته كِفايةً، وكفاك الشيء يكفيك واكتفيت به. قال أبو زيد: هذا رجل كافيك من رجل وناهيك من رجل وجازيك من رجل، كلّه بمعنىً واحد. وحكى ابن الأعرابي: كفاك بفلان وكَفيُك به وكِفاك مكسور مقصور، وكُفاك مضموم أيضاً. قال ولا يثّنى ولا يُجمع ولا يؤنّث. في التهذيب: تقول رأيت رجلاً كافِيَك من رجل، ورأيت رجلين كافِيك من رجلين، ورأيت رجالاً كافِيك من رجال، معناه: كفاك به رجلاً[5].

في الصّحاح: هذا رجل كافِيك، ورجلان كافِياك، ورجال كافوك من رجالٍ، وكَفْيُك بتسكين الكاف، أي حسبك[6].

وذكر أبو حيان[7] أنّ معنى كفى يفيد المبالغة، حيث قال: وفي بعض الأخبار: كفى بك ظفراً أن يكون عدوّك عاصياً. وهي كلمة يراد بها المبالغة، تقول كفى بالعلم جمالاً وكفى بالأدب مالاً، أي حسبك[8].

وخلاصة القول: فإن معاني الفعل كفى تدور حول أغنى أو وقى أو قام بالأمر واضطلع.

---

[١] لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور[ت٧١١ه] طبعة جديدة مصححة وملوّنة. اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي. دار إحياء التراث العربي بيروت ـ ط٣ ١٩٩٩م. (كفي)، ج١٢ /١٣٠، ١٣١.

[٢] الحديث في الجامع الصحيح لأبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري [ت٢٥٦ه]قام بشرحه وتحقيقه محب الدين الخطيب. المكتبة السلفية القاهرة ـ ط١ ١٤٠٠ه. ج٣ /٩٣ برقم ٤٠٠٨ كتاب فضائل القرآن. باب شهود الملائكة بدراً.

[٣] النهاية في غريب الحديث والأثر للإمام مجد الدين أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير[ت٦٠٦ه]. تحقيق محمود محمد الطناحي، طاهر أحمد الزاوي ـ دار إحياء التراث العربي بيروت. ج٤ /١٩٣.

[٤] المصدر نفسه ج٤ /١٩٣.

[5] تهذيب اللغة لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري [ت٣٧٠ه]. حققه وقدّم له عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النجّار. الدار المصرية للتأليف ١٩٦٤م. ج١٠ / ٣٨٤.

[6] الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تأليف إسماعيل بن حمّاد الجواهري. تحقيق أحمد عبد الغفور العطار. دار العلم للملايين ط٤ ١٩٩٠م. (كفي) ج٦ /٢٤٧٥.

[7] محمّد بن يوسف بن علي، أبو حيّان الأندلسي الغرناطي، نحوي عصره ولغويه ومفسّره ومحدّثه. ولد سنة [٦٥٤هـ] وتوفي [٧٤٥هـ] بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للحافظ جلال الدين عبد الرّحمن السيوطي. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت (٢٠٠٣م). ج١/ ٢٨٠.

[8] البحر المحيط لمحمد بن يوسف الشهير بأبي حيّان الأندلسي [ت٧٤٥ه]دراسة وتحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض. دار الكتب العلمية بيروت ـ ط١ ١٩٩٣م. ج٦/٤٦٥.

كفى بين الفعل واسمه:

اختلف في كفى في مثل قوله: ﴿وكفى بالله﴾ فالجمهور على أنها فعل ماض، ومنهم من ضمّن هذا الفعل معنى الأمر، وذهب بعضهم إلى أنها اسم فعل يتضمن معنى اكتفِ.

نقل ابن هشام[١] عن الزجّاج[٢] ـ في معرض حديثه عن الباء الزائدة في فاعل (كَفَى) في قوله تعالى: ﴿وكفى بالله﴾ [النساء ٤ :٧٩] ـ أنه قال: دخلت الباء لتضمّن كفى معنى اكتفِ[٣]. وقال ابن هشام: هو من الحسن بمكان، ويوجبه قولهم: كفى بهند بترك التاء[٤]. وما قصده ابن هشام أنّ الفعل لو لم يتضمّن معنى الأمر لوجب القول كفت بهند، وهذا ما يدلّ على تضمّن كفى معنى اكتفِ.

وقال أبو حيّان في (كَفَى) خلاف أهي اسم أم فعل؟ والصحيح أنها فعل[٥]. وبعد أن ذكر أبو حيّان الأقوال المختلفة في قوله: ﴿كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾ [الإسراء١٧ :١٤] قال: وقيل (كفى) اسم فعل بمعنى اكتفِ، والفاعل مضمر يعود على المخاطب[٦].

وقال السّمين الحلبي[٧]: في قوله: ﴿وكفى بالله حسيباً﴾ [النساء٤ : ٦] في (كَفَى) قولان، أحدهما: أنها اسم فعل، والثاني ـ وهو الصحيح ـ أنّها فعل[٨].

---

[١] عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري الشيخ جمال الدين الحنبلي، النحوي الفاضل والعلامة المشهور. ولد سنة ثمان وسبعمائة. قال عنه ابن خلدون: ما زلنا ونحن بالمغرب نسمع أنه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له ابن هشام، أنحى من سيبويه. توفي سنة [٧٦١ه]. بغية الوعاة ج٢ /٦٨، ٦٩.

[٢] إبراهيم بن السّريّ بن سهل أبو اسحاق. لقّب بالزجّاج لاحترافه خِراطة الزجاج. اتّصل بمجلس ثعلب، ثم أخذ عن المبرّد. ألّف عدداً من الكتب في النّحو، واللغة، والأدب. ولد سنة[٢٤١ه] وتوفّي [٣١١هـ] بغية الوعاة ج١ /٤١١. الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين تأليف خير الدين الزركلي دار العلم للملايين بيروت (٢٠٠٢م). ج١/ ٤٠.

[٣] لم أقع في كتاب معاني القرآن وإعرابه للزجاج على هذا القول بلفظه. وما قاله الزجاج هو: دخلت الباء في قوله تعالى (كفى بالله)؛ لأنّ معنى الكلام الأمر، المعنى اكتفوا بالله. معاني القرآن وإعرابه للزجاج أبي إسحق إبراهيم بن السري[ت٣١١ه]شرح وتحقيق د. عبد الجليل عبده شلبي. عالم الكتب ـ ط١ ١٩٨٨م. ج٢ /٥٧.

[٤] مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري. تحقيق الدّكتور مازن مبارك ومحمد علي حمد الله. راجعه سعيد الأفغاني ـ مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية (٢٠٠٠م). ص١٤٤، ١٤٥.

[٥] البحر المحيط ج٣/١٨٢.

[٦] المصدر نفسه ج٦/١٥.

[٧] أحمد بن يوسف، محمد بن عبد الدّائم بن محمد الحلبي، شهاب الدين المقرئ النَحوي نزيل القاهرة المعروف بالسّمين. لازم أبا حيّان الأندلسي و أخذ القراءات عن التّقي الصّائغ مات (٧٥٦ه).. بغية الوعاة (٤٠٢/١). الأعلام (٢٦٠/١).

[٨] الدر المصون في علوم الكتاب المكنون. تأليف أحمد بن يوسف المعروف بالسمين الحلبي، تحقيق أحمد بن محمد الخرّاط. دار القلم دمشق. ج٣ /٥٨٦.

وذكر السّمين أن في (كَفَى) – في قوله: ﴿كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾ [الإسراء١٧ :١٤] ـ أوجهاً، المشهور عند المعربين (كفى) فعل ماض، الثاني اسم فعل أمر، أي اكتفِ، قال: وهذا الوجه ضعيف لقبول كفى علامات الفعل[1].

ومما تقدّم نجد أن تعدّد الأقوال قد وقع في (كفى) التي بمعنى حسب، ولم يقع هذا الخلاف في المعاني الأخرى للفعل (كفى) كوقى، وأغنى، وذلك من مثل قوله تعالى ﴿وكفى الله المؤمنين القتال﴾ [الأحزاب ٣٣ : ٢٥]

الفعل كفى بين اللزوم والتعدّي:

أجمع النحويون على أنّ (كفى) التي بمعنى وقى أو أغنى هي فعل متعدٍّ. فالأولى تتعدى إلى مفعولين كقوله: ﴿وكفى الله المؤمنين القتال﴾ [الأحزاب ٣٣ :٢٥]. والثانية تتعدى إلى مفعول واحد، كقولك: قليل منك يكفيني[2].

أمّا(كفى) التي بمعنى حسب، ففي كلام بعضهم ما يشير إلى أنها فعل لازم، وفي كلام بعضهم الآخر خلاف ذلك. فالجمهور على أنها متعدية، والخلاف هو أمفعول لها أم اثنان؟خاصة وأنّ مفعولها أو مفعوليها قد جاءا محذوفين في أغلب الشواهد، ولاسيما الشواهد القرآنية.

ذكر أبو البقاء[3] أنّ كفى في قوله تعالى: ﴿وكفى بالله حسيبا﴾ [النساء ٤ : ٦] متعدّية إلى مفعولين، والتقدير وكفاك الله شرهم، والدليل على ذلك قوله: ﴿فسيكفيكهم الله﴾ [البقرة٢ :١٣٧][4].

والدليل الذي ذكره أبو البقاء لا يصحّ في قوله تعالى ﴿وكفى بالله﴾؛ لأنّ الفعل هنا جاء بمعنى حسب، والذي في سورة البقرة معناه وقى، وهو متعدّ إلى مفعولين وذكر أبو البقاء في موضع آخر كلا الوجهين،

---

[1] المصدر نفسه ج٧/٣٢٤، ٣٢٥.

[2] ومنه قول الشاعر:

قليلٌ منك يكفيني، ولكنْ قليلُك لا يُقال له: قليلُ

يُنظر: مغني اللبيب ١٤٣.

[3] عبد الله بن الحسين بن عبد الله بن الحسين، أبو البقاء العكبري البغدادي الضّرير النّحوي الحنبلي، صاحب الإعراب. أصله من عكبرا. مات (٦١٦هـ). البغية (٣٩/٢)، الأعلام (٢٠٨/٤).

[4] إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن تأليف أبي البقاء العكبري راجعه وعلّق عليه نجيب الماجدي ـ المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ط١ (٢٠٠٢م). ص ١٥٢.

حيث قال في قوله تعالى: ﴿أولم يكف بربك أنه على كل شيء شهيد﴾ [فصلت٤١ :٥٣] المفعول محذوف، والتقدير: ألم يكفِك ربّك، و (أنه) في موضع البدل من الفاعل(ربّك) إمّا على اللفظ، أو على الموضع، أي ألم يكفك ربّك شهادتُه. وقيل في موضع نصب مفعول يكفي، أي ألم يكفك ربُّك شهادته[1] فقوله الأوّل يجعل كفى متعدّية إلى مفعول واحد وهو الكاف، وقوله الثاني يجعلها متعدّية إلى مفعولين، الكاف وشهادته.

و(كفى) في قوله: ﴿وكفى بالله حسيبا﴾ [النساء ٤ : ٦] هي عند أبي حيّان وتلميذه السّمين الحلبي متعدّية إلى مفعول واحد، تقديره :وكفاكم الله حسيباً[2].

وذهب بعضهم إلى أنّ (كفى) في مثل قوله: ﴿وكفى بالله﴾ فعل قاصر. قال تاج الدين السُّبكي[3]: (كَفَى) في قوله: ﴿وكفى بجهنم سعيراً﴾ [النساء ٤ :٥٥] فعل قاصر؛ إذ(كَفَى) هنا بمعنى حسب، ولا تكون كذلك إلا قاصرة، وقال شيخنا أبو حيان[4] (كفى) متعدّية لواحد وهو محذوف.

قال السُّبكي: والأظهر عندنا قصورها، وقد رأيت في كلام نحوي هذا العصر ـ الشيخ جمال الدين بن هشام رحمه الله تعالى[5] ـ ما نصّه: كفى في العربية على ثلاثة أقسام: قاصرة، ومتعدية لواحد ومتعدّية لاثنين. فالقاصرة هي التي بمعنى حسب، والغالب على فاعلها أن يقترن بالباء، كقوله: ﴿وكفى بالله وليا﴾ [النساء ٤ :٤٥] وقد تتجرّد من الباء. والمتعدية لواحد هي التي بمعنى قنع يقنع، كقوله: ﴿ألن يكفيكم أن يمدكم ربكم بثلاثة ألف من الملائكة منزلين﴾ [آل عمران ٣ :١٢٤] والمتعدية لاثنين هي التي بمعنى وقى، كقوله ﴿وكفى الله المؤمنين القتال﴾ [الأحزاب ٣٣ :٢٥] انتهى. ثم قال السُّبكي بعد أن أنهى نقله عن ابن هشام: وهو كلام متين لا غبار عليه وهو شاهد لما اخترته[6].

---

[1] المصدر السابق ص ٤٦٥.

[2] البحر المحيط ١٨٢/٣، الدر المصون ج٣/٥٧٩.

[3] عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي، قاضي القضاة، المؤرخ والباحث. ولد في القاهرة وكان طلق اللسان، قوي الحجّة. من كتبه طبقات الشافعية الكبرى، توفي[٧٧١هـ]. الأعلام ١٨٤/٤، ١٨٥.

[4] سبقت ترجمته ص٢.

[5] سبقت ترجمته ص ٢.

[6] الأشباه والنظائر. تاج الدين السبكي. دار الكتب العلمية. ج٢ /٣٧٦، ٣٧٧ باب الألغاز. وما نقله السبكي عن ابن هشام في قصور الفعل كفى لم يذكره ابن هشام حرفيا، فهو تحدّث عن الباء التي لا تزاد إلا في فاعل كفى التي بمعنى حسب، ولا تزاد في فاعل كفى التي بمعنى أجزأ وأغنى ولا التي بمعنى وقى، فالأولى متعدّية لواحد، والثانية متعدّية لاثنين . فكلام ابن هشام يُفهم منه ما ذكره السبكي. ينظر مغني اللبيب ص١٤٥.

وذكر أبو البقاء الكفوي ّ[(١)] أنّ (كفى) التي بمعنى حسب هي فعل قاصر[(٢)]. وفرّق الشّنْقِيطِي ّ[(٣)] بين استعمالين للفعل(كفى) حيث قال: لفظة كفى تستعمل في القرآن واللغة العربية استعمالين، تستعمل متعدّية، وهي تتعدّى غالباً إلى مفعولين، كقوله: ﴿وكفى الله المؤمنين القتال﴾ [الأحزاب ٣٣ :٢٥]، وتستعمل لازمة، ويطّرد جر فاعلها بالباء المزيدة لتوكيد الكفاية، كقوله: ﴿وكفى الله حسيبا﴾ [النساء٦ : ٤][(٤)]. وكثيرة هي كتب إعراب القرآن المتأخرة التي جعلت (كفى) التي بمعنى حسب فعلاً لازماً[(٥)].

ويبدو أنّ هذا الخلاف في لزوم الفعل كفى أو تعدّيه إنما هو ناجم عن عدم مجيء مفعول لها في أغلب الشواهد كما قلنا.

ومن قال بأنها فعل لازم ذهب إلى أنّ قوله تعالى (بِرَبِّكَ) في ﴿أولم يكف بربك أنه على كل شيء شهيد﴾ [فصلت٤١ :٥٣] لا يجوز فيه النصب على المفعولية، وكذلك استبعد أنّ يكون المصدر المؤول مفعولاً ثانياً على قول من جعل المعنى: أو لم يكفك ربُّك شهادتَه. وإذا سلّمنا بكل ما سبق فماذا نقول في الحديث النّبوي القائل: كفى بالمرء إثماً أن يحدّث بكل ما سمع[(٦)]. والشاهد فيه زيادة الباء في مفعول كفى، وأكثر من تحدّث عن زيادة الباء في المفعول ذكر زيادتها في مفعول كفى مستشهداً بالحديث النبوي السابق.

[(١)] أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي أبو البقاء، صاحب الكلّيات، كان من قضاة الأحناف. له كتب بالتركية. توفي في استانبول ودفن فيها[١٠٩٤ه]. الأعلام ٢/ ٣٨.

[(٢)] الكلّيات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية لأبي البقاء الحسيني الكَفوي [ت١٠٩٤هـ]. تحقيق عدنان درويش، محمد المصري. مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٩٨م. ص ٧٧٣.

[(٣)] محمد الأمين بن محمد المختار بن عبد القادر الجكني الشنقيطي مفسّر مدرس من علماء شنقيط(موريتانيا). ولد وتعلّم بها وتوفي بها سنة[١٣٩٣هـ]. الأعلام ٦/ ٤٥.

[(٤)] أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، لمحمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي [ت١٣٩٣هـ] إشراف بكر بن عبد الله أبو زيد. دار عالم الفوائد. ج٣/ ٥٤٤.

[(٥)] ينظر إعراب القرآن الكريم وبيانه تأليف الأستاذ محيي الدين الدّرويش دار اليمامة – دمشق بيروت، دار ابن كثير دمشق بيروت ط٧ (١٩٩٩م). ج٤/ ٦٠١، وينظر الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة. تصنيف محمود صافي. دار الرشيد دمشق ـ ط٣ ١٩٩٥م. ج١٦/ ٣٠٢.

[(٦)] البيت في ديوان المتنبي من قصيدة مدح فيها شجاع بن محمد الطائي المنبجي. ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر ـ ١٩٨٣م. ص٤٦.

حكم الباء الآتية في جملة كفى:

في هذه الباء أقوال، الأول: زائدة، وزيادتها في فاعل كفى، الثاني: زيادتها في الفاعل والمفعول، الثالث: أصلية غير زائدة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحديث هنا هو عن (كفى) التي بمعنى حسب؛ لأنّ المعاني الأخرى لهذا الفعل لا تزاد بعدها الباء؛ قال ابن هشام[1]: وهذه الباء لا تزاد في فاعل كفى التي بمعنى أجزأ وأغنى، ولا التي بمعنى وقى[٢]، ولكنّ ابن هشام ذكر مباشرة بعد هذا القول أنه قد وقع زيادة الباء في فاعل (كفى) المتعدية لواحد في قول المتنبي [من الطويل]:

كفى ثعلاً فخراً بأنّك منهمُ ودهرٌ لأن أمسيت من أهلهِ أهلُ[٣]

قال ابن هشام ولم أرَ من انتقد عليه ذلك؛ فهذا إمّا لسهو عن شرط الزيادة، أو لجعلهم هذه الزيادة من قبيل الضرورة كما سيأتي، أو لتقدير الفاعل غير مجرور بالباء(٥)، وخرّج النحويون هذا البيت تخريجات كثيرة، لسنا بصدد ذكرها الآن، كما أنّ المتنبي ليس من الشعراء الذين يُحتجّ بشعرهم.

قال الفراء[٤] كلّ ما في القرآن من قوله ﴿وكفى بربك﴾ ﴿وكفى بالله﴾ ﴿كفى بنفسك﴾ فلو ألقيت الباء كان الحرف مرفوعاً؛ كما قال الشاعر:

ويخبرُني عن غائبِ المرءِ هَدْيُهُ كفى الهديُ عمّا غيّبَ المرءُ مُخْبِرا[5]

وإنّما يجوز دخول الباء في المرفوع إذا كان يمدح به صاحبه؛ ألا ترى أنّك تقول: كفاك به ونهاك به وأكرم به رجلاً، ونعم به رجلاً، وطاب بطعامك طعاماً. ولو لم يكن مدحاً أو ذماً لم يجز دخولها[6].

وزيادة الباء في فاعل كفى هو مذهب الجمهور، واختلف في هذه الزيادة، فمنهم من قال إنّها مطّردة

---

[1] مغني اللبيب ص١٤٥.

[٢] يحيى بن زياد بن عبد الله الدّيلميّ أبو زكريا الفرّاء. كان أعلم الكوفيين بالنّحو بعد الكسائي، أقام في بغداد. توفّي(٢٠٧هـ). بغية الوعاة ج١/٣٣٣.

[٣] الحديث في سنن أبي داود للإمام أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي [ت٢٧٥هـ]. إعداد وتعليق عزّت عبيد الدعاس، وعادل السيد. دار ابن حزم بيروت ط١ ١٩٩٧م. ج٥ /١٦٧ برقم ٤٩٩٢، باب في التشديد في الكذب.

[٤] مغني اللبيب ص١٤٥.

[5] البيت لزياد بن زيد العدوي، وهو في البحر المحيط ج١٤/٦، الدر المصون ج٧/ ٣٢٤، لسان العرب ج١٠/ ١٥٢، مادة (غيب).

[6] معاني القرآن، تأليف أبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء المتوفّى (٢٠٧هـ) عالم الكتب الطبعة الثالثة (١٩٨٣م). ج٢/١١٩.

قياسية[(١)]، وقال آخرون بل تزاد سماعاً[(٢)]، ومنهم من جعل هذه الزيادة على سبيل الجواز لا اللزوم[(٣)]، وبعضهم جعلها غالبة[(٤)].

أمّا أصحاب المذهب الثاني فذهبوا إلى أنَ الباء تزاد في فاعل كفى وفي مفعوله. قال ابن عصفور[(٥)]: زيادة عصفور[(٥)]: زيادة الباء مع فاعل كفى أو مفعوله قياسية؛ لكثرة وجود ذلك في كلام العرب[(٦)] واستشهد ابن ابن عصفور بالبيت الشعري [من الكامل]:

فكفى بنا فضلاً على مَن غيرُنا حبُّ النّبيِّ محمّدٍ إيّانا[(٧)]

وعدّ المالقي[(٨)] أنّ الباء تزاد في مفعول كفى عند بعضهم في الضرورة، واستشهد بالبيت السابق[(٩)]، بينما بينما عدّ ابن جني[(١٠)] دخول الباء على مفعول كفى شاذاً؛ لأنّ الباء إنّما تدخل على الفاعل[(١١)].

ونقل المالقي عن ابن أبي العافية الإشبيلي[(١٢)] أنّ الباء في البيت السابق دخلت على فاعل كفى، وأنّ قوله (حبّ النبي) بدل اشتمال من الضمير على الموضع؛ لأنّ الضمير مخفوض لفظاً مرفوع معنى[(١٣)].

---

(١) وهو قول الرَّضي؛ حيث قال الباء تزاد قياساً في كل مرفوع في كلٍّ ما هو فاعل ل(كفى) وتصرّفاته. ينظر شرح الرّضي على الكافية تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر. منشورات جامعة قاز يونس ـ بنغازي ط٢ ١٩٩٦. ج٤/٢٨٢.

(٢) وهو قول ابن الحاجب حيث قال وأمّا الباء فتزاد في النفي في الخبر في مثل (ما زيد بقائم) قياساً، وتزاد في غيره سماعاً كقولك(بحسبك زيد)، و(كفى بالله شهيداً). ينظر الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب أبي عمرو عثمان بن أبي بكر بن يونس الدّوني[ت٦٤٦هـ]، تحقيق أ. د إبراهيم محمد عبد الله. دار سعد الدين ـ دمشق ط١ ٢٠٠٥م. ج٢/ ٢٢٣.

(٣) وهو قول أبي حيان، قال ويدلّ على ذلك أنّه إذا حذفت ارتفع ذلك الاسم. ينظر البحر المحيط ج٦/١٤.

(٤) وهو قول ابن هشام. ينظر مغني اللبيب ص ١٤٤.

(٥) علي بن مؤمن بن محمّد بن علي أبو الحسن بن عصفور النّحوي الحضرمي الإشبيلي حامل لواء العربية في زمانه في الأندلس. صنّف صنف كتباً كثيرة. ولد سنة (٥٩٧هـ) وتوفّي (٦٦٣هـ) وقيل (٦٦٩). بغية الوعاة ج٢/٢١٠٠.

(٦) ينظر شرح جمل الزجاجي، المسمى الشرح الكبير لابن عصفور الإشبيلي[ت٦٦٩ه] تحقيق د. صاحب أبو جناح. ص٤٩٢.

(٧) البيت منسوب إلى حسان بن ثابت و قيل إلى كعب بن مالك. وهو في سر صناعة الإعراب ج١/٣٦، شرح جمل الزجاجي ص ٤٩٢، رصف المباني ١٤٨، مغني البيب ١٤٨.

(٨) أحمد بن عبد النور بن أحمد بن راشد أبو جعفر المالقيّ النحويّ، كان قيّماً على العربية، عالماً بالنحو. [ت: ٧٠٢ه]. بغية الوعاة. ج١/٣٣١، ٣٣٢.

(٩) رصف المباني في شرح حروف المعاني للإمام أحمد بن عبد النور المالقي. تحقيق أحمد محمد الخرّاط ـ مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. ص١٤٩.

(١٠) عثمان بن جِنّي أبو الفتح النحوي. من أحذق أهل الأدب وأعلمهم بالنحو والتصريف، له كتب كثيرة. توفي [٣٩٢ه]بغية الوعاة ج٢/١٣٢.

(١١) ينظر سر صناعة الإعراب تأليف إمام العربية أبي الفتح عثمان بن جِنّي[ت٣٩٢ه]. دراسة وتحقيق الدكتور حسن هنداوي. دار القلم ـ دمشق ط٢ ١٩٩٣. ج١/١٣٥، ١٣٦.

(١٢) محمد بن عبد الرحمن بن عبد العزيز بن خليفة بن أبي العافية الأزدي. كان شيخاً فقيهاً جليلاً، أديباً، عارفاً بالعربية واللغة. مات في غرناطة سنة [٥٨٣ هـ). بغية الوعاة ج١/١٥٤ ـ ١٥٥.

(١٣) ينظر رصف المباني ص١٤٩.

أمّا ابن هشام فقد جعل كفى في البيت السابق بمعنى أجزأ وأغنى، فهي عنده المتعدية إلى مفعول واحد، أي أغنانا فضلاً[١]، وعدّ أصحاب المذهب الثالث أنّ الباء غير زائدة، حيث ذهب الزجّاج[٢] إلى أنّ الباء في في قوله ﴿وكفى بالله﴾ دخلت لأنّ معنى الكلام الأمر، أي اكتفوا بالله[٣]. وردّ أبو حيّان كلام الزجاج، حيث حيث قال ولا يصحّ ما قاله الزجاج من المعنى ؛ لأنّ الأمر يقتضي أن يكون فاعله هم المخاطبون، ويكون بالله متعلّقاً به، وكون الباء دخلت في الفاعل يقتضي أن يكون الفاعل هو الله لا المخاطبون فتناقض قوله[٤]. بينما رأى ابن هشام أنّ قول الزجاج هو من الحسن بمكان، ويوجبه قولهم (كفى بهندٍ) بترك التاء[٥]. أمّا ابن عطية[٦] فكلامه عن هذه المسألة يوقع في تناقض، فيقول(باللهِ) في موضع رفع بتقدير زيادة الخافض، وفائدة زيادته تبيين معنى الأمر في صورة الخبر، أي اكتفوا بالله، فالباء تدلّ على المراد من ذلك[٧].

فكلام ابن عطية يُشعر أنّ الباء زائدة وغير زائدة ؛ وهذا ما جعل أبو حيّان يصف هذا الكلام بأنّه ملفّق ؛ بعضه من كلام الزجاج، وهو أفسد من كلام الزجاج ؛ لأنّه زاد على تناقض اختلاف الفاعل تناقض اختلاف معنى الحرف ؛ إذ بالنسبة لكون الله فاعلاً هو زائد، وبالنسبة إلى أنّ معناه اكتفوا بالله هو غير زائد[٨].

ولكنّ أغلب من نقل عن ابن عطية أدرج كلامه ضمن الذين جعلوا الباء غير زائدة بعد الفعل (كفى).

وعدّ ابن السرّاج[٩] الباء أصلية ؛ حيث قال ﴿وكفى بالله﴾ قال سيبويه[١٠] إنّما هو كفى الله[١١]، والباء زائدة. والقياس يوجب أن يكون التأويل: كفى كفايتي بالله، فحذف المصدر لدلالة الفعل عليه، وهذا في العربية موجود[١٢].

---

[١] ينظر مغني اللبيب ص١٤٨.
[٢] سبقت ترجمته ص٢.
[٣] معاني القرآن وإعرابه ج٢/٥٧.
[٤] ينظر البحر المحيط ج٣/ ٢٧٢.
[٥] سبق الحديث عن هذه المسألة ص٢. وينظر مغني اللبيب ص١٤٤.
[٦] عبد الحق بن غالب بن عبد الرحيم بن عبد الرحيم بن عطيّة الغرناطي صاحب التّفسير الإمام أبو محمّد الحافظ القاضي، كان فقيهاً عارفاً بالحديث بالحديث نحوياً لغوياً أديباً — ولد سنة (٤٨١هـ) ومات سنة (٥٤٦هـ) بغية الوعاة (٢/٧٣).
[٧] ينظر المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ـ ابن عطية الأندلسي ـ[ت٥٤٦هـ] تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد. دار الكتب العلمية ط١ ٢٠٠١م. ج٢/٦١.
[٨] البحر المحيط ج٣/ ٢٧٢.
[٩] محمد بن السّري بن سهل أبو بكر أحد أئمة الأدب والعربية. يقال مازال النحو مجنوناً حتى عقّله ابن السرّاج بأصوله. مات شاباً[٣١٦ه]. بغية الوعاة ج٢/١٠٩، ١١٠، الأعلام ج٦/١٣٦.
[١٠] عمرو بن عثمان بن قنبر إمام البصريين سيبويه أبو بشر، أخذ عن الخليل و يونس و عيسى بن عمرو. له كتاب (الكتاب) المشهور. مات (١٨٠هـ). بغية الوعاة ج٢/٢٢٩، الأعلام ج٥/٢٥٢.
[١١] الكتاب لسيبويه تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة (١٩٩٢م). ج١/ ٩٢.
[١٢] الأصول في النحو لأبي بكر محمد بن سهل بن السرّاج النحوي البغدادي[ت٣١٦ه]تحقيق د. عبد الحسين الفتلي ـ مؤسسة الرسالة ط٣ ١٩٩٦م. ج٢/٢٦٠.

قال الرمّانيّ[١]: وهذا التّأويل فيه بعد ؛لقبح حذف الفاعل، ولأنّ الاستعمال يدل على خلافه[٢]. وما وما قصده الرمّانيّ أنّ فاعل كفى قد يأتي غير مجرور بالباء الزائدة.

وكلام ابن السرّاج لم يكن نفسه في موضع آخر عند حديثه تحت عنوان(اسم عمل فيه حرف) فنجده يقول: وهو على ضربين، ضرب يكون العامل فيه حرفاً زائداً للتوكيد، سقوطه لا يخلّ بالكلام، بل يكون الإعراب على حقّه والكلام مستعمل. ثم استشهد بقوله ﴿وكفى بالله﴾ فقال إنّما هو كفى الله، وعلى ذا تقول كفى بزيد وعمرو[٣]، فالقول الثاني لابن السرّاج يدلّ على أنّ الباء زائدة في فاعل (كفى).

ونحا أبو البقاء[٤] منحى ابن السرّاج فبيّن أنّ في قوله ﴿وكفى بالله﴾ وجهين، أحدهما أنّ الفاعل اسم الله، والباء زائدة، والثاني أنّ الفاعل مضمر، والتقدير كفى الاكتفاء بالله، و(باللهِ) على هذا في موضع نصب مفعول به[٥].

وفي قول ابن السرّاج وأبي البقاء إعمال للمصدر وهو مضمر، وهذا لا يتأتّى على مذهب البصريين. قال ابن جنّي[٦]: وقول ابن السرّاج يضعف عندي ؛لأنّ الباء على هذا متعلّقة بمصدر محذوف وهو الاكتفاء، الاكتفاء، ومحال حذف الموصول وتبقية صلته[٧].

وقول ابن السرّاج يسوغ على مذهب الكوفيين ؛لأنّهم يجيزون إعمال المصدر مضمراً كإعماله ظاهراً[٨]، والباء أصلية أيضاً عند من جعل (كفى) اسم فعل بمعنى اكتفِ، والفاعل على هذا مضمر يعود على المخاطب[٩].

---

[١] علي بن عيسى بن علي بن عبد الله أبو الحسن الرّماني باحث معتزلي مفسِّر من كبار النّحاة، توفّي (٣٨٤هـ) له نحو مئة مصنّف. بغية الوعاة ج١٨١/٢، ١٨٠.

[٢] معاني الحروف، تأليف أبي الحسن علي بن عيسى الرمانيّ النحويّ[ت٣٨٤ه] تحقيق د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي. دار الشروق ـ ـ جدّة ط٢ ١٩٨١م. ص٣٧.

[٣] المصدر السابق ج٦٤/٢، ٦٥.

[٤] سبقت ترجمته ص٣.

[٥] إملاء ما منّ به الرحمن ص١٥٢.

[٦] سبقت ترجمته ص٧.

[٧] ينظر سر صناعة الإعراب ص١٤٢.

[٨] قال ابن هشام: قال ابن السرّاج الفاعل في (كفى بالله) ضمير الاكتفاء، وصحة قوله موقوفة على جواز تعلّق الجار بضمير المصدر، وهو قول الفارسي والرمّاني، أجازا مروري بزيد حسن وهو بعمرو قبيح. وأجاز الكوفيون إعماله في الظرف وغيره، ومنع جمهور البصريين إعماله مطلقاً. ينظر مغني اللبيب ص١٤٤، وقال الدّماميني في شرحه لكتاب المغني: وقول ابن السرّاج ممنوع ؛لجواز كون الجار متعلّقاً على قوله بمحذوف لا بضمير المصدر، والمعنى: كفى هو، أي الاكتفاء في حال كونه ملتبساً بالله. ينظر شرح الدّماميني على مغني اللبيب للإمام محمد بن أبي بكر الدّماميني المتوفى سنة[٨٢٨ه]. صححه وعلّق عليه أحمد عزو عناية ـ مؤسسة التاريخ العربي بيروت ط١ ٢٠٠٧م. ج١/ ٣٩٥.

[٩] سبق الحديث عن هذا الوجه من الإعراب ص٢، ٣.

فاعل كفى:

إنّ حديثنا عن حكم الباء في جملة (كفى) يعرّفنا صور فاعل كفى العديدة. وأولى هذه الصور أن يأتي هذا الفاعل ظاهراً غير مقترن بالباء، سواء كان اسماً أو مصدراً مؤولاً أو ضميراً متصلاً. وهذا ينطبق على جميع معاني الفعل السابق، كوقى، وأغنى، وحسب. ومنه ﴿وكفى الله المؤمنين القتال﴾ [الأحزاب ٣٣ : ٢٥] ﴿فسيكفيكهم الله﴾ [البقرة٢ :١٣٧]، ﴿ألن يكفيكم أن يمدكم ربكم بثلاثة ألف من الملائكة منزلين﴾ [آل عمران ٣ : ١٢٤] ﴿أولم يكفهم أنا أنزلنا عليك الكتاب يتلى عليهم﴾ [العنكبوت٢٩ :٥١]، كفى الميسورُ أقرباءَه عن سؤال غيرِه، (كفى الشيبُ والإسلامُ للمَرْءِ ناهِياً)[1]، كفى بالمرء إثماً أنْ يحدِّث بكل ما سمع[2].

وثانية هذه الصور أن يكون هذا الفاعل مقترناً بالباء، وهذا يخصّ معنىً بذاته، وهو كفى التي بمعنى حسب، ولا ينطبق على المعاني الأخرى. وقد ذكرنا سابقاً أنّ من النّحاة من ذكر زيادة هذه الباء في فاعل (كفى) التي بمعنى (أغنى) . وبيّنت أنّ الشاهد على ذلك بيت لا يحتجّ به[3].

وكثيرة هي الشواهد التي تدل على دخول الباء في فاعل (كفى) التي بمعنى حسب، سواء كان هذا الفاعل اسماً ظاهراً، أو ضميراً متّصلاً. ومنها: ﴿وكفى بالله حسيباً﴾ [النساء ٤ : ٦]، ﴿وكفى بنا حاسبين﴾ [الأنبياء ٢١ :٤٧]، ﴿وكفى به بذنوب عباده خبيراً﴾ [الفرقان٢٥ :٥٨]، ﴿أولم يكف بربك أنه على كل شيء شهيد﴾ [فصلت٤١ :٥٣].

وثالثة هذه الصّور يخصّ (كفى) التي بمعنى حسب أيضاً، وهي أن يأتي هذا الفاعل ضميراً مستتراً، وذلك عند من يجعل الباء أصلية في جملة (كفى)، وأنّ (كفى) اسم فعل بمعنى اكتفِ، أو أنّها فعل ضمّن معنى الأمر، أي اكتفوا بالله، أو جعل تقدير الكلام: كفى الاكتفاء بالله، أو كفى كفايتي بالله. وبالتالي تكون الأمثلة على ذلك هي نفسها التي استُشهد بها على زيادة الباء في فاعل (كفى)، كقولنا ﴿وكفى بالله شهيداً﴾ [النساء٤ :٧٩].

---

[1] عجز بيت، صدره: عُمَيَرَةَ ودِّعْ إنْ تَجَهَّزْتَ غَادِياً. وهو لسحيم بن وثيل، عبد بني الحسحاس من الشعراء المخضرمين. والبيت في التغزّل بعميرة. وهو موجود في الكتاب ج٢/٢٦، ج٤/٢٢٥، البحر المحيط٦ / ١٤، الدر المصون ٧/ ٣٢٤، مغني اللبيب ص١٤٤، روح المعاني١٥/ ٣٣.

[2] سبق الاستشهاد بهذا الحديث في ص ٥.

[3] ينظر ص ٦.

ورابعة هذه الصور لا يخصّ معنى بذاته للفعل (كفى)، وهو أن يكون الفاعل ضميراً مستتراً، كما هو في الحال الاعتيادية لباقي الأفعال. كقولنا ﴿إنا كفيناك المستهزئين﴾ [الحجر ١٥ :٩٥]، (قليل منك يكفيني)، إلى آخر هذه الأمثلة.

تأنيث الفعل كفى:

وقع الخلاف في تأنيث الفعل (كفى) عندما يكون فاعله مؤنّثاً مجروراً بالباء، كقولنا: كفى بهندٍ. فمنهم من منع التأنيث ومنهم من جوّزه. قال أبو حيان[1] في قوله تعالى ﴿كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾ [الإسراء١٧ :١٤]قول الجمهور أن يكون (بنفسك) هو فاعل (كفى)، وعلى هذا فإنّ القياس أنْ تدخل تاء التّأنيث لتأنيث الفاعل، فيكون التّركيب: كفت بنفسك. كما تُلحَق مع زيادة(مِن)في الفاعل إذا كان مؤنّثاً، كقوله تعالى: ﴿ما آمنت قبلهم من قرية أهلكناها﴾ [الأنبياء ٢١ :٦]، وقوله ﴿وما تأتيهم من آية﴾ [يس٣٦ :٤٦]. ولا نحفظه جاء التأنيث في (كفى) إذا كان الفاعل مؤنّثاً مجروراً بالباء. والظاهر أنّ المراد (بنفسك): ذاتك، أي كفى بك[2].

وقال السّمين الحلبي[3] في قوله﴿كفى بنفسك﴾ كفى فعل ماض، والفاعل هو المجرور بالباء. وعلى هذا كان ينبغي أن يؤنّث الفعل لتأنيث فاعله، وإن كان مجروراً، وقد يقال إنّه جاء على أحد الجائزين، فإنّ التأنيث مجازي[4].

وذهب الزركشيّ[5] إلى أنّ الباء في قوله ﴿كفى بنفسك﴾ ليست بزائدة؛ لأنّه لو كانت كذلك لَلَحِق الفعل قبلها علامة التأنيث؛ لأنّه للنّفس، وهو ممّا يغلب تأنيثه[6].

---

(1) سبقت ترجمته ص ٢.
(2) ينظر البحر المحيط ج٦/ ١٥.
(3) سبقت ترجمته ٣.
(4) ينظر الدر المصون ج٧/٣٢٤.
(5) محمد بن بهادُر بن عبد الله الزركشي، أبو عبد الله، بدر الدين. عالم بفقه الشافعية والأصول. تركي الأصل، له تصانيف كثيرة. ولد [٧٤٥ه] وتوفي سنة[٧٩٤ه]. الأعلام ج٦/ ٦٠.
(6) البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين الزركشي المتوفّى [٧٩٤ه]. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ــ مكتبة التراث بالقاهرة. ج٤/٢٥٤.

ووجّه بعضهم ذلك بكثرة جر الفاعل بالباء الزائدة حتى أنّ إسقاطها منه لا يوجد إلّا في أمثلة معدودة فانحطّت رتبته عن رتبة الفاعلين فلم يؤنّث الفعل له[1].

أمّا في باقي الحالات التي يكون فيها الفاعل مؤنّثاً غير مجرور بالباء فلا خلاف في تأنيثه، فتقول مررت بامرأة كفتك من امرأة.

الاسم النكرة في جملة كفى:

يأتي في جملة الفعل (كفى) اسم نكرة ذكر النّحاة وجهين من الإعراب فيه، وذلك من مثل قولنا ﴿وكفى بالله حسيبا، ولياً، شهيداًن هادياً...﴾، (كفى الشيب ناهياً)، (كفى بالمرء إثماً) إلى أخر تلك الأمثلة. ولم يرجّح النّحاة أحد الوجهين على الآخر. والوجهان هما النّصب على التّمييز أو النّصب على الحال. وأغلب النّحاة ومعربي القرآن ذكروا جواز الوجهين. ومن رجّح التّمييز منهم علّل ذلك بصلاحية دخول (مِن) عليه، أو لأنّ الاسم قبله مبهم يحتاج توضيحاً وتفسيراً.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا الاسم النّكرة أكثر مجيئه مع(كفى) في حالة الماضي دون أن يتّصل بها أيّ ضمير.

خلاصة:

نخلص ممّا سبق إلى أنّ الفعل (كفى) هو من الأفعال التي تستحقّ أن يفرد لها الباحث صفحاتٍ تبيّن خصائصه وتظهر مزاياه. خاصةً في ظلّ الأسئلة الكثيرة حول هذا الفعل، والتي تتعلّق بالاختلاف في معناه، وفي إعرابه، وفي تصرّفه. فقد وجدت حول ماهيّة هذا الفعل، ووجدت في الوقت ذاته تخمينات في الإجابات. فبعضهم يقول لا يأتي إلّا لازماً، وآخر يعربه فعل أمر كما في قولك: كفاك كذا، وثالث يعطي أحكاماً قطعيّةً في بعض أحكامه.

---

[1] ذكر هذا الوجه الألوسي في تفسيره. ينظر تفسير الألوسي المسمّى روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسّبع المثاني لخاتمة المحقّقين أبي الفضل شهاب الدين السّيد محمود الألوسي. دار إحياء التراث العربي ـ بيروت. ج١٥/٣٣. وردّ على من قال إنّ الفعل لم تلحقه علامة التأنيث لأنّ الفاعل مؤنّث مجازي بقوله: وهذا لا يشفي الغليل؛ لأنّ فاعل ما ذكر من الأفعال في قوله (ما آمنت قبلهم من قرية)، (ما تأتيهم من آية) مؤنّث مجازي أيضاً مجرور بحرف زائد، وقد لحق فعله علامة التأنيث. ثم قال: وغاية الأمر في مثل ذلك جواز الإلحاق وعدمه، ولم يُحفَظ الإلحاق في (كفى) إذا كان الفاعل مؤنّثاً مجروراً بالباء الزائدة. ثمّ أضاف: والتزام التّذكير عندهم على خلاف القياس.

ثبت المصادر والمراجع

(١) الأشباه والنظائر. تاج الدين السبكي. دار الكتب العلمية.

(٢) الأصول في النحو لأبي بكر محمد بن سهل بن السرّاج النحوي البغدادي[ت٣١٦هـ]تحقيق د. عبد الحسين الفتلي ـ مؤسسة الرسالة ط٣ ١٩٩٦م

(٣) أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، لمحمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي [ت١٣٩٣هـ] إشراف بكر بن عبد الله أبو زيد. دار عالم الفوائد.

(٤) إعراب القرآن الكريم وبيانه تأليف الأستاذ محيي الدين الدّرويش دار اليمامة دمشق بيروت، دار ابن كثير دمشق بيروت ط٧ (١٩٩٩م).

(٥) الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين تأليف خير الدين الزركلي دار العلم للملايين بيروت (٢٠٠٢م).

(٦) إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن تأليف أبي البقاء العكبري راجعه وعلّق عليه نجيب الماجدي ـ المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ط١ (٢٠٠٢م).

(٧) . ينظر الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب أبي عمرو عثمان بن أبي بكر بن يونس الدّوني[ت٦٤٦هـ]، تحقيق أ. د إبراهيم محمد عبد الله. دار سعد الدين ـ دمشق ط١ ٢٠٠٥م.

(٨) البحر المحيط لمحمد بن يوسف الشهير بأبي حيّان الأندلسي [ت٧٤٥هـ]دراسة وتحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض. دار الكتب العلمية بيروت ـ ط١ ١٩٩٣م.

(٩) البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين الزركشي المتوفّى [٧٩٤هـ]. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ــ مكتبة التراث بالقاهرة.

(١٠) بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة للحافظ جلال الدين عبد الرّحمن السيوطي. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت (٢٠٠٣م).

(١١) تهذيب اللّغة لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري [ت٣٧٠هـ]. حققه وقدّم له عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النجّار. الدار المصرية للتأليف ١٩٦٤م.

(١٢) الجامع الصحيح لأبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري [ت٢٥٦هـ] قام بشرحه وتحقيقه محب الدين الخطيب. المكتبة السلفية القاهرة ـ ط١ ١٤٠٠هـ.

(١٣) الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة. تصنيف محمود صافي. دار الرشيد دمشق ـ ط٣ ١٩٩٥م.

(١٤) الدر المصون في علوم الكتاب المكنون. تأليف أحمد بن يوسف المعروف بالسّمين الحلبي، تحقيق أحمد بن محمد الخرّاط. دار القلم دمشق.

(١٥) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر ـ ١٩٨٣م.

(١٦) رصف المباني في شرح حروف المعاني للإمام أحمد بن عبد النّور المالقي. تحقيق أحمد محمد الخرّاط ـ مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

(١٧) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسّبع المثاني لخاتمة المحقّقين أبي الفضل شهاب الدين السّيد محمود الألوسي. دار إحياء التراث العربي ـ بيروت

(١٨) سر صناعة الإعراب تأليف إمام العربية أبي الفتح عثمان بن جِنّي[ت٣٩٢هـ]. دراسة وتحقيق الدكتور حسن هنداوي. دار القلم ـ دمشق ط٢ ١٩٩٣.

(١٩) سنن أبي داود للإمام أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي [ت٢٧٥هـ]. إعداد وتعليق عزّت عبيد الدعاس، وعادل السيد. دار ابن حزم بيروت ط١ ١٩٩٧م.

(٢٠) شرح جمل الزجاجي، المسمى الشرح الكبير لابن عصفور الإشبيلي [ت٦٦٩هـ] تحقيق د. صاحب أبو جناح.

(٢١) شرح الدّماميني على مغني اللبيب للإمام محمد بن أبي بكر الدّماميني المتوفى سنة[٨٢٨هـ]. صحّحه وعلّق عليه أحمد عزو عناية ـ مؤسسة التاريخ العربي بيروت ط١ ٢٠٠٧م.

(٢٢) شرح الرّضي على الكافية تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر. منشورات جامعة قاز يونس ـ بنغازي ط٢ ١٩٩٦

(٢٣) الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تأليف إسماعيل بن حمّاد الجواهري. تحقيق أحمد عبد الغفور العطار. دار العلم للملايين ط٤ ١٩٩٠م.

(٢٤) الكتاب لسيبويه تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة (١٩٩٢م).

(٢٥) الكلّيات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية لأبي البقاء الحسيني الكَفوي [ت١٠٩٤هـ]. تحقيق عدنان درويش، محمد المصري. مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٩٨م.

(٢٦) لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور[ت٧١١هـ] طبعة جديدة مصححة وملوّنة. اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي. دار إحياء التراث العربي بيروت ـ ط٣ ١٩٩٩م.

(٢٧) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ـ ابن عطيّة الأندلسي -[ت٥٤٦هـ] تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد. دار الكتب العلمية ط١ ٢٠٠١م .

(٢٨) معاني الحروف، تأليف أبي الحسن علي بن عيسى الرمانيّ النحويّ[ت٣٨٤هـ] تحقيق د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي. دار الشروق ـ جدّة ط٢ ١٩٨١م.

(٢٩) معاني القرآن، تأليف أبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء المتوفّى (٢٠٧هـ) عالم الكتب الطبعة الثالثة (١٩٨٣م).

(٣٠)معاني القرآن وإعرابه للزجاج أبي إسحق إبراهيم بن السري[ت٣١١هـ] شرح وتحقيق د. عبد الجليل عبده شلبي. عالم الكتب ـ ط١ ١٩٨٨م.

(٣١) مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري. تحقيق الدّكتور مازن مبارك ومحمد علي حمد الله. راجعه سعيد الأفغاني ـ مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية (٢٠٠٠م).

(٣٢)النّهاية في غريب الحديث والأثر للإمام مجد الدين أبي السّعادات المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير [ت٦٠٦هـ]. تحقيق محمود محمد الطناجي، طاهر أحمد الزاوي ـ دار إحياء التراث العربي بيروت.

❑❑

علّة التقاصّ أو المقاصّة في النحو العربي

عبد الناصر إسماعيل عسّاف*

الملخص:

عُني هذا البحث بعلّة "التقاصّ" أو "المقاصّة" في النحو العربي، رصَدَ تاريخَها مفهوماً ومصطلحاً، وصلتَها ببعض العلل الأخرى، وبخاصة نظائرها، ومثّلَ ببعض الأمثلة والمسائل التي علّلها بعض العلماء بهذه العلّة، ونظرَ في بنيتها نظرة تحليليّة، معتمداً في ذلك على المنهج الوصفي الموشّى بشيء من التحليل والنقد. وختَمَ بأظهر النتائج التي هُدِي إليها. وكان ممّا دعا إلى هذا البحث أنّ هذه العلّة لم تحظَ بما ينبغي من درس وتحليل عند المحدثين،

فما من دراسة مستقلّة مستوعبة تُعنى بها: تجمع مادّتها، وتلمّ أطرافها، وتنظر فيما يحتاج من ذلك إلى نظر ومراجعة وتحليل، وأنّ القدماء والمتأخّرين زهدوا بها زهداً يكاد يكون تامّاً. وكان من أبرز ما انتهى البحث إليه أنّ هذه العلّة ليست أصلاً قائماً برأسه، ولا علّة طارئة لها كينونة مستقلّة، بل هي امتداد لعلل أخرى تدور على مفهوم أو تصوّر واحد، لها أسماءٌ ومصطلحات متعدّدة، فكانت بذلك تنويعاً اصطلاحيّاً لعلّة قديمة كان القدماء وخالِفُوهم يعبّرون عنها بأسماءٍ أو مصطلحات أخرى كالتعويض والعوض و المعاوضة والتقارض والتعادل والمعادلة ؛ وأنّ التعبير عن هذه العلّة بالتقاصّ أو المقاصّة كان أول ما كان في القرن السابع الهجري، وأنّ التعليل بها كان عن استحسان وتأنيس وتقريب، لا عن ضرورة ملجئة، وأنّها أحد الأمثلة الدّالّة على الأثر الشرعي الممتدّ في النحو العربي وأصوله، وإن لم يكن لها ـ أي لهذه العلّة ـ كبيرُ خَطَرٍ فيهما، ولا كبير أثر.

---

* جامعة دمشق ، قسم اللغة العربيّة.

مقدّمة:

كان من أمر النحاة بعد ما نظروا فيما انتهى إليهم من كلام العرب على اختلاف صوره وأنماطه أن استنبطوا ضوابط العربيّة وقواعدها، وهداهم فكرهم بعد نظر وتدبّر إلى بناء أصول تحكم ذلك، جمعوا لها ما بدا لهم من علل، يفسّرون بها ذلك الكلام، أو يعلّلون تلك الضوابط والقواعد التي استنبطوها، يبحثون عمّا كان وراء هذا أو ذاك من حكم دقيقة عميقة أو ظاهرة جليّة أرادها المتكلّم أو قدّروها تقديراً، ويسعَون إلى اكتناه ما استسرّ في ذلك كلِّه من أسرار. وتلك العلل منها ما صدر عن حسن اجتهاد وتقدير، وقع موقعه تفسيراً وتعليلاً، أدركوا به حكمة المتكلّمين ومقاصدهم، ومنها ما كان عن اجتهاد أخطأ الغاية أو أبعد النجعة. وتلك العلل على اختلافها ليست على منزلة واحدة من الحظوة والاحتفاء، منها ما عُني به العلماء والمصنّفون أشدّ ما تكون العناية، فكان لها حظوة عالية، ومنها ما زهد فيه هؤلاء وأولئك، فكانت قليلة الدوران أو نادرة، لا تكاد ترتفع لها راية. ومن ذلك علّة "التقاصّ" أو "المقاصّة" التي بنيت عليها هذه الكلمة.

التقاصّ والمقاصّة لغةً[1]:

التقاصُّ والمقاصّة: مصدران من جذر واحد (ق ص ص)، يجب الإدغام فيهما كما يجب في فعلهما و مشتقاتهما إلّا حيث امتنع مثلُه. الأوّل: مصدر "تقاصَّ". و التقاصُّ: التناصف في القصاص. يُقال: تقاصَّ القوم: إذا قاصّ كلٌّ واحد منهم صاحبه في الحساب وغيره. والتقاصُّ في الجراحات: شيء بشيء.

الثاني: مصدر "قاصَّ". يُقال: قاصصته بما كان لي قِبَلَه، أي: حبست عنه مثل ذلك. وهذان المصدران وفعلاهما مبنيّان على صيغة صرفيّة تدل على المشاركة (تفاعُل ← تفاعَل، مُفاعَلة ← فاعَل). وعلى تلك المشاركة تدلّ عبارة اللغويين وأمثلتهم في تفسير دلالة تلك الألفاظ وبيان معناها. ويدلّ هذان المصدران وما تعلّق بهما من فعل ومشتقّ على مقابلة الشيء بمثله انتصافاً ومساواته.

---

[1] انظر في توثيق مادّة هذه الفقرة: أساس البلاغة، الزمخشري، تح: محمّد باسل عيون السّود، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م، (قصص)، المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده، ج ٦، تح: د. مراد كامل، القاهرة، معهد المخطوطات العربيّة، ط١، ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢م، (قص)، المغرب في ترتيب المعرب، المطرّزي، تح: محمود فاخوري، عبد الحميد مختار، حلب، مكتبة أسامة بن زيد، ط١، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩ م (قصص)، لسان العرب لابن منظور، تح: عبد الله الكبير، محمد حسب الله، هاشم الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، (قصص) ؛ المصباح المنير للفيومي، بيروت، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٥، (قصص)، تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج ١٨، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩ م، (قصص)، البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، تح: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمّد معوّض، د. زكريا النوتي، د. أحمد النجولي الجمل، بيروت، دار الكتب العلميّة، ، ط١، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٣ م، ١ / ٦٧١.

وقد اختلف العلماء في تغيّر دلالة هذه الألفاظ اتّساعاً وغلبة، فمنهم من عدّ مقاصّة وليّ القتيلِ القاتلَ أصلاً، والمُقاصَّةَ في غير ذلك مجازاً مأخوذاً من ذلك على وجه الاتّساع. وممّن قال بذلك الزمخشري وتبعه الزّبيدي. وقال المطرّزي: "ومنه القصاص، وهو مقاصّة وليّ المقتول القاتل والمجروح الجارحَ، وهي مساواته إيّاه في قتل أو جرح، ثمّ عمّ في كلّ مساواة. ومنه تقاصُّوا: إذا قاصَّ كلٌّ واحد منهم صاحبه في الحساب فحبس عنه مثلَ ما كان له عليه".

ومنهم من عكس ذلك، فعدَّ غلبةَ استعمال ذلك في مقاصّة القاتل والجارح والقاطع خلفاً لعموم الاستعمال. وعلى ذلك قام كلام الفيُّوميّ إذ قال: "وقاصصته مقاصّة وقصاصاً من باب قاتل: إذا كان لك عليه دَين مثل ما له عليك، فجعلت الدَّين في مقابلة الدين... ثمّ غلب استعمال القصاص في قتل القاتل وجرح الجارح وقطع القاطع".

وقد استحضر بعض العلماء في تأصيل بعض ما كان في دلالة بعض تلك الألفاظ الأصلَ الثلاثيَّ، وعدّ قصّ الأثر واقتصاصه أصلاً له، قال أبو حيّان مثلاً: "ومنه قتلُ من قَتَلَ بالمقتول، وأصله من قصصْتُ الأثَرَ: أي اتّبعتُه، لأنّه اتّباع بدم المقتول. ومنه قصُّ الشعر: اتّباع أثره".

التقاصّ والمقاصّة اصطلاحاً:

ما من أحد من القدماء والمتأخّرين فيما أعلم من النحاة وعلماء العربية حدّ علّة "المقاصّة "أو "التقاصّ "الحدّ الذي يحيط بها، يعرّفها ويبيّن التصوّر أو الفكرة التي تقوم عليها، والغرض الذي كان وراء ذلك. ونصوص العلماء التي انتهت إلينا من التراث في ذلك ذاتُ منزع تطبيقيّ، فسّروا فيها بعض كلام العرب، أو علّلوا ما استنبطوا منه من أحكام أو قواعد في ضوء تلك العلّة، ولم يكن من أمرهم بيانُ حدّها. والسيوطيّ ـ أوّل من كان للتقاصِّ عنده فيما أعلم مقامٌ مستقلّ، إذ خصّه بكلمة في كتابه (الأشباه والنظائر)[1]، فعقد له باباً عنونه بـ"التقاصّ" ـ لم يُعنَ بحدّ هذه العلّة، واكتفى بثلاثة أمثلة اختارها من بعض كتب النحو تدلّ على المقصود وتبيّن مراده. على أنّ النظر في تلك النصوص من كلام العلماء ـ وهي ضربان: نصوص كان للتقاصّ أو المقاصّة فيها حضور صريح مفهوماً واصطلاحاً معاً، ونصوص مؤازرة، وهي نصوص موازية فسّرت بمثل ذلك بعض كلام العرب، أو علّلت بنحوه ما استُنبِط منه من ضوابط وأحكام، غير أنّ ذلك لم

[1] الأشباه والنظائر في النحو، السيوطي، بيروت، دار الكتب العلميّة، ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣.

يُسمَّ فيها أو يوصف بالمقاصّة أو التقاصّ، بل عُرِف بأسماءٍ أخرى كالتعويض والمعاوضة والتقارض... = يقودنا إلى معرفة العناصر التي إذا ضُمَّ بعضها إلى بعض في صياغة محكمة كان حدُّ هذه العلّة. وتلك العناصر: وجود شيئين من العربيّة، بينهما تبادل بعض ما لهما من حكم أو خصائص، غرضه التعادل والتكافؤ.

ولو عرّفت في ضوء ذلك علّة المقاصّة أو التقاصّ لقلت: علّة التقاصّ أو المقاصّة في تقدير النحاة: أن يقترض شيء في العربيّة من شيء آخر بعض حكمه أو خصائصه، لاقتراض الآخر من الأوّل بعض حكمه أو خصائصه تعويضاً. أو مقابلة شيء في العربية بشيء آخر في حكم أو خصيصة، على وجه الاقتصاص؛ لتحقيق ضرب من التكافؤ والمساواة أو التعادل.

وعلى بعض تلك العناصر اعتمد بعض الباحثين حين عرّف "التقاصّ"إذ قال: "أن تأخذ الكلمة حكماً من أخرى أخذت مثله منها تلك الكلمة الأخرى. وبعبارة أخرى: أن تتبادل الكلمتان حكماً خاصّاً بهما، بمعنى أن تُعطي كلٌّ منهما الأخرى حكماً مساوياً لما أخذته منها[1].

وهو تعريف غاب عنه التنبيه الجليّ على الغرض من تبادل الحكم، وإن كان في عبارة الباحث التفسيريّة الأخيرة إشارةٌ إليه.

وأثر الدلالة الصرفيّة واللغويّة للتقاصّ والمقاصّة صيغة ومادّة في هذا المفهوم أو المعنى الاصطلاحيّ ظاهر، تراه في اشتراك شيئين من العربيّة في تبادل بعض ما لهما من الحكم والخصائص، وفي مقابلة شيء بمثله حكماً أو خصِيصة. على أنّ دلالة المقاصّة الشرعيّة (قتلٌ بقتل، وجرحٌ بجرح، وقطعٌ بقطع، وإسقاط دَين بدَين..) حاضرة في البال إذا ذُكِرت هذه العلّة اصطلاحاً ومفهوماً لا تكاد تغيب؛ لأنّها الدلالة الغالبة في الاستعمال. وقد دعا هذا الحضور وتلك الغلبة ابن مالك إلى التحفّظ من تعليل إبدال الياء واواً في "الرّعوى" ونحوها بهذه العلّة في بعض كلامه، فقال: "و أمّا "الرّعوى "فهو من "ارعويت" لا من "رعيت ". وهذا قول أبي عليّ رحمه الله تعالى. وهذا أولى من شذوذ يؤدّي إلى قول من قال: أبدلت الواو من الياء في فَعْلى اسماً مقاصّة منها إذ كانت هي المغلّبة عليها في معظم الكلام. وحسب هذا القول ضعفاً أنّه يوجب أن يكون ما فُعِل من الإعلال المطّرد الذي اقتضته ظلماً وتعدّياً؛ إذ المقاصّة لا تكون في غير تعدٍّ[2]..

---

[1] ظاهرة التقاصّ في النحو العربي، د. دردير محمّد أبو السُّعود، الجامعة الإسلاميّة ـ المدينة المنوّرة، موقع عمادة البحث العلمي، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢، ٢.

[2] إيجاز التعريف في علم التصريف، ابن مالك، تح: محمّد عثمان، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينيّة، ط١، ١٤٣٠ هـ، ٢٠٠٩، ١٣٨.

ورأي ابن مالك في هذا على الظاهر اعتراض على تفسير الإبدال هنا بالمقاصّة من حيث المفهوم والمصطلح معاً، وإن كان التعبير عن الاعتراض على المصطلح أو العبارة أظهر. وهو عندي رأي يغلب عليه (الحرفيّة) في التفسير، يحبس الدلالة في ظاهر اللفظ الأوّل ويقيّدها به، ولا يفسّره التفسير المجازي اللائق القائم على التشبيه والاتساع الذي يتحرّر من بعض رواسب (بقايا) الدلالة الأولى ويغادرها. وقد يسوق النحويّ اللفظة أحياناً مجازاً تملّحاً واستطرافاً، ومن ذلك ما ذكره الجرجاني حين عرض لقلب الياء إذا وقعت لاماً في "فَعْلى "واواً: ذكر أقوال العلماء في توجيهه وتعليله، وساق قولاً لشيخه أبي الحسين محمّد بن الحسين الفارسي ابن أخت أبي علي الفارسي[1]، فقال: "وكان شيخنا يقول: لمّا كان الياء تدخل على الواو كثيراً غلّبوا الواو في هذا الباب تعويضاً لها، فكان لها هذه **الجولة**؛ فيذكر هذه اللفظة كالمملّح والمستطرِف، والمشير إلى أنّ هذا التعليل تأنيس وتقريب[2].

ورأي ابن مالك هنا يؤكّد أنّ "المقاصّة" أو "التقاصّ" أحد الأمثلة الدّالّة على الأثر الشرعي الممتدّ في علم أصول اللغة العربيّة مصطلحاً ومفهوماً.

المصطلح:

لم يكن التعبير عن هذه العلّة بـ "التقاصّ" أو "المقاصّة" من عبارة النحاة وعلماء العربيّة الأوّلين، وأول ما استُعمِل هذا المصطلح كما يدلّ ما اطّلعتُ عليه من نصوص العلماء القطعيّة التي انتهت إلينا كان في القرن السابع الهجري، وليس فيما وقفتُ عليه من نصوص ما يدلّ دلالة قطعيّة على استعماله قبل ذلك.

وقول ابن الأنباري (ت ٥٧٧ هـ): "فإن قيل: فلم قلبوا الهمزة واواً في جمع صحراء فقالوا: صحراوات؟ قيل: لوجهين، أحدهما أنّهم لمّا أبدلوا من الواو همزة في نحو: أُقّتت، و أُجُوه، أبدلت الهمزة ههنا واواً من النقاض والتعويض..."[3]. الذي يشي باحتمال استعمال مصطلح "التقاصّ"؛ لاحتمال أن يكون "النقاض "في هذا النص تصحيفاً له، لا يخرج من دائرة المحتمل.

---

[1] انظر في ترجمة شيخ الجرجاني: المقتصد في شرح التكملة، عبد القاهر الجرجاني، تح: د. أحمد بن عبد الله الدويش، الرياض، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، عمادة البحث العلمي، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧، الدراسة ٤١ ـ ٤٢.

[2] المقتصد في شرح التكملة ١٥٣٦.

[3] أسرار العربيّة، ابن الأنباري، تح: محمّد بهجة البيطار، المجمع العلمي بدمشق، ٦٢.

فإن قال قائل: إنّ هذا المصطلح ورد صريحاً فيما نقله المرادي (ت ٧٤٩ هـ) من كلام ابن جني (ت٣٩٢ هـ): إذ قال في الألف وترتيبها في الحروف: "قال ابن جني: لا يُقال لام ألف، وإنّما يقال: لا بلام مفتوحة وألف لين تليها. والمراد هنا الألف اللينة...... فلمّا قصدوا النطق بالألف، وهي ساكنة لا يمكن الابتداء بها، توصّلوا إلى النطق بها بإدخال اللام عليها. فإن قيل: ولم خُصّت اللام بهذا دون غيرها ؟ فالجواب أن العرب لمّا توصّلوا بألف الوصل إلى اللام الساكنة في "الرجل "توصّلوا إلى الألف الساكنة باللام **مقاصّة**.[1]". وهذا كافٍ للدلالة على استعمال مصطلح "المقاصّة "في القرن الرابع الهجري.

قلتُ: هذا لا يُسلَّم به ؛ لأنّ هذا المصطلح لم يرد في كلام ابن جني في كتابه (سرّ الصناعة)، ولو احتمالاً، وهو مظنّة ذلك النصّ، إذ لم يثبت في أيّ أصل من الأصول الخطّيّة التي قام عليها النصّ المحقّق، وهو في تقديري من عبارة المراديّ نفسه الذي تصرّف بعبارة ابن جني، ولم ينقل كلامه بلفظه لفظاً لفظاً، أو ثمرة تصحيف كان في النسخة التي نظر فيها المرادي من كتاب ابن جني. ولو نظرت في كتاب ابن جني لوجدته يستعمل مصطلح "المعاوضة" في التعبير عن ذلك، قال: "... فلمّا رآهم قد توصّلوا إلى النطق بلام التعريف بأن قدّموا قبلها ألفاً نحو الغلام والجارية لّما لم يمكن الابتداء باللام الساكنة كذلك أيضاً قدّم قبل الألف في "لا"لاماً توصُّلاً إلى النطق بالألف الساكنة، فكان في ذلك ضرب من **المعاوضة** بين الحرفين..[2]".

وإذا كان من الصعب تعيين أوّل من استعمل مصطلح "التقاصّ"أو "المقاصّة"لتعذّر استقراء ذلك في تراث واسع ممتدّ، ولانتفاء ما يفيد ذلك من كلام العلماء والمصنّفين نصّاً أو إشارة = فإنّ من الممكن رصد بعض من استعمل هذا المصطلح "التقاصّ"و "المقاصّة"كابن يعيش في (شرح المفصل)[3]، و منصور بن فلاح اليمني (ت ٦٨٠ هـ) في كتابيه (المغني) و(شرح الكافية)[4]، وابن العلج ضياء الدين محمّد بن علي الإشبيلي (من

---

[1] الجنى الداني في حروف المعاني، المرادي، تح: د. فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١٤١٣، ١ هـ، ١٩٩٢، ١٧٩.

[2] سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تح: محمّد حسن محمّد حسن إسماعيل، وشاركه: أحمد رشدي شحاتة عامر، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط٢، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧، ١ / ٥٨.

[3] شرح المفصل، ابن يعيش، القاهرة، مكتبة المتنبي، ٤ / ٦٧ ـ ٦٨، وانظر: الأشباه والنظائر ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣.

[4] انظر شاهداً على ذلك من كتابه الأول ما نقله منه السيوطي في الأشباه والنظائر (١ / ١٦٣)، وانظر في الثاني: شرح الكافية في النحو لمنصور بن فلاح اليمني، تحقيق ودراسة، إعداد: نصّار بن محمّد بن حسين حميد الدين، رسالة دكتوراه، جامعة أمّ القرى، كليّة اللغة العربيّة، قسم النحو والصّرف، ١٤٢١ هـ، ١٤٧، ١٧١، ٦٦٥.

علماء القرن السابع) في كتابه (البسيط)[١]، ورضي الدين الأستراباذي (ت ٦٨٦ هـ) في شرحيه للكافية والشافية[٢]، وركن الدين الأستراباذي (ت ٧١٥ هـ)[٣].

والظاهر أنّ ورود هذه العلّة مصطلحاً ومفهوماً معاً في بعض الكتب أو عند بعض العلماء فحسب دليل على قلّة دورانها واشتهارها بذاتها. وممّا يؤكّد ذلك خلوُّ كتب العلل والحجاج والاستدلال النحوي ـ وهي كتب لا تستقري العلل النحويّة جميعاً، ولا تُعنى باستيعابها علّة علّة، فغالب أمرها أن تتناول طائفة منها، وبخاصة ما كان مشتهراً كثير الدّوران ـ من هذا المصطلح الدالّ عليها، فلا تجد له مثلاً أثراً في كتاب السيوطي (الاقتراح)، بل تجد بعض الأمثلة التي علّلها بعض العلماء بهذه العلة تعليلاً صريحاً تُصنَّف في حيّز علل أخرى كعلة نظير، أو علّة معادلة[٤].

ولعلّ ممّا يزيد ذلك تأكيداً أن تجد بعض مستعملي هذه العلّة مفهوماً ومصطلحاً لا ينقطع عن التعبير عنها بعبارات أخرى حيث يصحّ التعبير عنها بمصطلحها، فابن فلاح مثلاً الذي استخدم مصطلح "المقاصّة" و"التقاصّ" في غير موضع من كتابه (شرح الكافية) عبّر عن هذه العلّة في بعض كلامه في هذا الكتاب بعبارة "التقارض"[٥]. وهو ما يعني بآخرة أنّ هذا المصطلح لم يطّرد في عبارة العلماء، ولم يلق ما يكفي من السيرورة والانتشار.

---

[١] انظر ما نقله منه السيوطي في الأشباه والنظائر (١ / ١٦٢). وقد قرّر بعض الباحثين في بحث مفصّل بالدليل والبيّنة أنّ صاحب (البسيط) هو ابن العلج، انظر: الكشف عن صاحب (البسيط) في النحو، د. حسن موسى الشاعر، مجلّة الجامعة الإسلاميّة ـ المدينة المنوّرة، العدد ٧٧ ـ ٧٨، موقع عمادة البحث العلمي، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م.

[٢] شرح الكافية، رضي الدين الأستراباذي، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، بنغازي، جامعة قاريونس، ط ٢، ١٩٩٦، ٢ / ٢٢٨ ـ ٢٢٩ ؛ و شرح الشافية، رضي الدين الأستراباذي، تح: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد ؛ بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٧٥، ٢ / ٢٣٥

[٣] شرح الشافية، ركن الدين الأستراباذي، تح: د. عبد المقصود عبد المقصود، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤م، ١ / ٥٠٠.

[٤] انظر: فيض نشر الانشراح من روض طيّ الاقتراح، ابن الطيب الفاسي، تح: د. محمود فجال، دبي، الإمارات العربيّة، دار البحوث للدراسات الإسلاميّة وإحياء التراث ـ ط ٢، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢، ٨٧١، ٨٧٢.

[٥] شرح الكافية لابن فلاح ٨١١.

تاريخ علّة التقاصّ أو المقاصّة بين المفهوم والمصطلح:

إذا صحّ استعمال مصطلح "التقاصّ "و "المقاصّة "بدليل قطعيّ في القرن السابع الهجري، وانتفى ما يدلّ على استعماله قبل ذلك، فهل تكون هذه العلّة مفهوماً واصطلاحاً وليدة القرن السابع ؟

النظرُ في نصوص العلماء التي انتهت إلينا في ذلك بضربيها: النصوص التي قامت على علّة "التقاص "أو "المقاصّة "مفهوماً واصطلاحاً، والنصوص المؤازرة الموازية التي قامت على ما يشبه هذه العلّة، وسُمّيت بأسماء أخرى، ومعارضةُ الأمثلة أو المسائل المتشابهة في تلك النصوص بعضها ببعض، يدلُّنا على أنّ علّة "التقاصّ "ليست أصلاً قائماً برأسه، ولا علّةً طارئة لها كينونة مستقلّة منبتّة عن سائر العلل، بل هي امتداد لعلل أخرى تدور على مفهوم أو تصوّر واحد، لها أسماء أو اصطلاحات متعدّدة.

ويكفيني هنا الاستدلال ببعض ما كان في تعليل قلب الواو ياءً في "فَعْلى "اسماً نحو: شروى وبقوى وتقوى. فقد كان من قول بعضهم تعليل ذلك بالمقاصّة، وهو ما ذكره ابن مالك في بعض كلامه، وتحفّظ منه واعترضه، إذ قال: "وهذا أولى من شذوذ يؤدّي إلى قول من قال: أبدلت الواو من الياء في فَعْلى اسماً مقاصّة منها إذ كانت هي المغلّبة عليها في معظم الكلام.... "[(١)].

ومذهب سيبويه ومن تبعه في تعليل ذلك أنّ قلب الياء واواً كان تعويضاً من قلب الواو ياءً في مواضع كثيرة ؛ لأنّ دخول الياء على الواو في ذلك أكثر من دخول الواو على الياء. قال: "كما فرقوا بين فَعْلى اسماً وبين فَعْلى صفة في بنات الياء التي الياء فيهن لام. وذلك قولهم: شَروى وتقوى في الأسماء. وتقول في الصفات: صَدْيا وخَزْيا، فلا تقلب.... فكان ذلك تعويضاً للواو من كثرة دخول الياء عليها"[(٢)].

وعلى هذا جرى كثير من الناس، منهم ابن السرّاج[(٣)]، وابن جني في بعض كلامه[(٤)]، وابن سيده[(٥)] وغيرهم[(٦)].

[(١)] إيجاز التعريف في علم التصريف، ١٣٨.

[(٢)] الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، بيروت، عالم الكتب ٤ / ٣٦٤، وانظر شرح الكتاب، السيرافي، تح: أحمد حسن مهدلي، علي سيّد علي، بيروت، دار االكتب العلميّة، ط١، ١٤٢٩ هـ، ٢٠٠٨، ٥ / ٢٧٢، ٣٠٥.

[(٣)] انظر: الأصول في النحو لابن السراج، تح: د. عبد الحسين الفتلي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٥، ٣ / ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

[(٤)] انظر: سر الصناعة ١ / ١٠٢ ـ ١٠٣، والمنصف، ابن جني، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله الأمين، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، ط ١، ١٩٥٤ ـ ١٩٦٠، ٢ / ١٥٧.

[(٥)] انظر المحكم (بقي) ٦ / ٣١٦، ولسان العرب (بقي). والظاهر أنّ كلام ابن سيده برمّته مأخوذ من كلام ابن جني في سرّ الصناعة.

[(٦)] انظر: شرح المفصل لابن يعيش ١٠ / ٣٢، ٩٨، ١١١ ـ ١١٢.

وقال الجرجاني: "... واستمرّ أصحابنا في علّته على حديث التعويض، فقالوا: إنّ الياء لّما كانت تدخل على الواو أبداً، وتتسلّط عليها في أكثر الكلام غلّبوا الواو في هذا الموضع، فقلبوا الياء إليها ليكون ذلك تعويضاً لها، وكائناً بإزاء ما لحقها من تسلّط الياء واستيلائه، وغلبة الياء على الواو في القلب ظاهرة، ....، فإذا كان كذلك جاز أن تقلب الواو على الياء في بعض المواضع ليكون التصرّف موضوعاً على اعتدال، ومصوناً عن الميل على أحد الطرفين دون الآخر، فالتعادل محمود في الأحوال كلّها...."[١].

وقرن ابن يعيش بين التعويض والقصاص في بعض كلامه على وجه التشبيه والتقريب، فقال: "... فأرادوا أن يعوّضوا الواو من كثرة دخول الياء عليها فيكون ذلك كالقصاص، فقلبوا الياء واواً ههنا..."[٢].

وتأمّل هذين الرأيين، ومعارضة أحدهما بالآخر يدلّنا على أنّهما مبنيّان على تقدير واحد، وأنّ العلّة فيهما سواء في المفهوم والتصوّر، وأن الاختلاف يقتصر على المصطلح.

ولو عارضت بعض أمثلة التقاصّ أو المقاصّة الأخرى بما ورد في النصوص الموازية لقطعت أنّ هذه العلّة ليست علّة طارئة، ولا مستقلّة بذاتها، بل هي امتداد لعلل أخرى، ولو شئت قلت: تنويع اصطلاحيّ لعلّة نحويّة قديمة، كانت في التراث النحوي القديم، وكان القدماء وخالفوهم يعبّرون عنها بأسماءٍ أو مصطلحات أخرى كالتعويض والمعاوضة والتقارض والتعادل.

وقد لحظ السيوطي القربى بين "التقاصّ "وبعض هذه العلل كالتقارض، ونبّه عليها، فقال بعد ما فرغ من حديثه عن "التقاصّ "وانتقل إلى "تقارض اللفظين "في كتابه (الأشباه والنظائر): "وهو قريب من الباب الذي قبله"[٣].

بعض المسائل أو الموضوعات المعلّلة بالتقاصّ أو المقاصّة:

علّل بعض النحاة بعض ما بدا لهم في كلام العرب من تغيير، أو ما استنبطوه منه من ضوابط وأحكام بالتقاصّ أو المقاصّة، وعلّله بعضهم بعلل أخرى بعضها موصول بهذه العلّة اتّصالاً وثيقاً، فلا تكاد تفارقها إلّا في الاسم.

---

[١] المقتصد في شرح التكملة ١٥٣٥ ـ ١٥٣٦.

[٢] شرح المفصل ١٠ / ٣٢.

[٣] الأشباه والنظائر ١ / ١٦٣.

وهذا ما وقفت عليه من ذلك، أسوقه مقترناً بما قارب تلك العلّة من علل أخرى ما وُجِدت، معرضاً في الغالب عمّا سواها من علل؛ إذ ليس من شأني هنا استيعاب ما بدا للعلماء من علل وتوجيهات أخرى.

١ـ الجرّ في ما لا ينصرف، والنصب في جمع المؤنث السالم والتثنية وجمع المذكّر السالم:

فسّر بعض العلماء جرَّ ما لا ينصرف بالفتحة، ونصب جمع المؤنّث السالم بالكسرة، ونصب المثنّى وجمع المذكّر السالم بالياء بعلّة التقاصّ أو المقاصّة. قال ابن فلاح: "وإنّما حُمِل الجرّ على النصب لثلاثة أوجه: أحدها: أنّ النصب قد حُمِل على الجرّ في التثنية والجمع، وفي جمع المؤنّث السالم، فحُمِل ههنا الجرّ على النصب طلباً للمقاصّة.... ".

وقال: "... ولّما كانت الياء علامة الجرّ، لأنّها نظير الكسرة، .... حُمِل النصب على الجرّ دون الرفع لخمسة أوجه: أحدها: أنّه قد حُمِل الجرّ على النصب فيما لا ينصرف، فحُمِل النصب ههنا عليه طلباً للتقاص"[١].

وهذا أحد ثلاثة أمثلة ساقها السيوطي للتقاّص ختمه بقوله: "ذكره في (البسيط)"[٢].

وعلّل بعض العلماء حمل الجرّ على النصب هنا، والنصب على الجرّ بالمعاوضة، ذكر ابن الخبّاز (ت ٦٣٩ هـ) "أنّهم حملوا الجرّ على النصب فيما لا ينصرف، فحملوا النصب على الجرّ ههنا معاوضة"[٣].

وعدّ السيوطي ذلك علّة معادلة في كتابه (الاقتراح)، قال: "وعلّة معادلة مثل جرّهم ما لا ينصرف بالفتح حملاً على النصب، ثمّ عادلوا بينهما، فحملوا النصب على الجرّ في جمع المؤنّث السالم"[٤].

٢ـ وقوع المصادر أحوالاً:

الأصل في الحال أن يكون صفة، أي: مشتقّاً، وقد تقع المصادر أحوالاً. ومذهب سيبويه أنّ ذلك ليس بقياس مطّرد، وإنّما يُستعمَل فيما استعملته العرب، قال: "وليس كلّ مصدر ـ وإن كان القياس مثل ما مضى من هذا الباب ـ يُوضَع هذا الموضع ؛ لأنّ المصدر هنا في موضع "فاعل "إذا كان حالاً"[٥].

---

[١] شرح الكافية له ١٤٧، ١٧١. وانظر: أسرار العربية ٥١، ٣٠٩ ـ ٣١٠.

[٢] الأشباه والنظائر ١ / ١٦٢.

[٣] النهاية في شرح الكفاية، ابن الخبّاز، تحقيق ودراسة، رسالة ماجستير، إعداد: عبد الله عمر حاج إبراهيم، جامعة أمّ القرى، قسم الدراسات العليا، فرع اللغة، ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢، م ٢ / ٣٤٢.

[٤] انظر: فيض نشر الانشراح من روض طيّ الاقتراح ٨٧٢.

[٥] الكتاب ١ / ٣٧٠.

وكان الزجّاج يذهب إلى تصحيحه، قال السيرافي: وهو الصواب. وأجاز المبرّد ذلك قياساً على أنّه مصدر لفعل مقدّر، وأجاز السيرافي أن يكون مصدراً مؤكّداً لما قبله[١].

وقد ذكر ابن فلاح الخلاف في هذه المسألة، وعلّل مذهب سيبويه والزجّاج بالمقاصّة، فقال: "ومذهب سيبويه والزجّاج أنّ هذه المصادر في موضع الحال ؛ لأنّ الصفات لمّا وقعت مصادر، وقعت المصادر أحوالاً على طريق المقاصّة، إمّا بتقدير اسم الفاعل أو اسم المفعول، أو على حذف مضاف، ..."[٢].

٣ ـ النصب في "الحسن الوجهَ "والجرّ في "الضارب الرجلِ":

الأصل المختار في معمول الصفة المشبهة في نحو "الحسن الوجه "الجرّ على الإضافة، وفي معمول اسم الفاعل في نحو "الضارب الرجل "النصب ؛ وحُمِل أحدهما على الآخر في أصله الذي يقتضيه، فجاز في معمول الأوّل النصب على التشبيه بالمفعول، وفي معمول الثاني الجرّ على الإضافة.

وقد علّل رضي الدين الأستراباذي ذلك بالتقاصّ، إذ قال: "فتبيّن من هذا التطويل أنّ المختار في "الحسن الوجه "جرّ "الوجه "، وأنّ نصبه تشبيه له بالمفعول في نحو "الضارب الرجلَ ".....، ثمّ نقول: كما شُبّه "الحسن الوجه"في النصب بـ "الضارب الرجلَ "، مع أنّ حقّه الرفع.... شُبّه "الضارب الرجلِ "على سبيل التقاصّ في الجرّ بـ "الحسن الوجهِ "، مع أنّ حقّه النصب، .... "[٣].

وعلّله ابن فلاح بالتقارض، فقال: ".... ولذلك كان المنصوب بعده نحو "الحسن الوجهَ "على التشبيه بالمفعول به نحو "الضارب الرجلَ " ؛ لأنّ أصله النصب حملاً لكلّ واحد منهما على الآخر في أصله الذي يقتضيه على سبيل التقارض "[٤].

وعلى ذلك جرى ابن هشام، إذ عدّه في أمثلة تقارض اللفظين[٥].

---

[١] انظر شرح الكتاب للسيرافي، ٢ / ٢٥٧ ـ ٢٥٩، وشرح المفصل لابن يعيش ٢ / ٥٩ ـ ٦٠.

[٢] شرح الكافية له ٦٦٥.

[٣] شرح الكافية له ٢ / ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

[٤] شرح الكافية له ٨١١.

[٥] انظر: مغني اللبيب، ابن هشام، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمّد الخطيب، الكويت، ط١، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م، ٦ / ٧٢٨، والأشباه والنظائر ١ / ١٦٣ ـ ١٦٤.

٤ ـ تحريك الساكن الأول بالكسر عند التقاء الساكنين:

من القواعد المقرّرة عند علماء العربيّة التي يدلّ عليها كلام العرب أنّ الأصل إذا التقى ساكنان أن يُحرّك الأوّل منهما بالكسر. وقد علّل بعض العلماء ذلك بالمقاصّة، فقال ركن الدين الأستراباذي في ذلك: "والأصل في التحريك لالتقاء الساكنين هو التحريك بالكسر، لأنّ السكون في الأفعال المجزومة عوض عن الكسر الذي في الأسماء المعربة المجرورة، فلمّا احتيج ههنا إلى تحريك الساكن كان الأولى التحريك بحركةٍ كان السكون عوضاً عنها على سبيل المقاصّة والمعاوضة"[١].

وحكى رضي الدين الأستراباذي مثل ذلك، فقال: "والأصل في تحريك الساكن الأوّل الكسر، لما ذكرنا أنّه من سجيّة النفس إذا لم تستكره على حركة أخرى. وقيل: إنّما كان أصل كلّ ساكن احتيج إلى تحريكه من هذا الذي نحن فيه، ومن همزة الوصل، الكسر؛ لأنّ السكون في الفعل: أي الجزم، أقيم مقام الكسر في الاسم، أي: الجرّ، فلمّا احتيج إلى حركة قائمة مقام السكون مزيلة له أُقيم الكسر مقامه على سبيل التقاصّ"[٢].

وأصل هذا التعليل في كلام السيرافي، كان إحدى علّتين فسّر بهما الكسر عند التقاء الساكنين، غير أنّه لم يسمِّ ذلك تقاصّاً، بل كانت تلك العلّة أقرب ما تكون إلى ما يُعرَف بعلّة نظير. قال السيرافي: "والعلّة الثانية أنّا رأينا الجرّ مختصّاً بالأسماء، ولا يكون في غيرها، ورأينا الجزم الذي هو سكون مختصّاً به الأفعال دون غيرها، فقد صار كلّ واحد منهما في لزوم بابه والاختصاص به مثل صاحبه. فإذا اضطررنا إلى تحريك الساكن منهما حرّكناه بحركة نظيره"[٣].

وممّا يبيّن ذلك ويؤكّد ما ذكرت أنّ السيوطي ذكر في (الاقتراح) هذه المسألة مثالاً لعلّة نظير، إذ قال: "وعلّة نظير: مثل كسرهم أحد الساكنين إذا التقيا في الجزم، حملاً على الجرّ، إذ هو نظيره"[٤].

---

[١] شرح الشافية له ١/٥٠٠.

[٢] شرح الشافية له ٢/٢٣٥.

[٣] شرح كتاب سيبويه، السيرافي، تح: د. رمضان عبد التواب وآخرَين، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦، ١ / ١١١. والظاهر أنّ ابن يعيش في شرح المفصل (٩ / ١٢٧) أخذ كلام السيرافي برمّته بقليل تصرّف دون عزو.

[٤] انظر: فيض نشر الانشراح من روض طيّ الاقتراع، ٨٧١.

٥ ـ قلب الياء واواً إذا وقعت لاماً فيما كان اسماً على وزن "فَعْلى":

من صور القلب في العربيّة قلبُ الياء إذا كانت لاماً في اسم على وزن "فَعْلى "واواً نحو: الفَتْوى و الرَّعْوى (المراعاة) و البقوى (الإبقاء) و الشروى (المثل). وقد اختلف العلماء في تفسير ذلك ؛ فاعتلّ سيبويه لذلك بالفرق بين الاسم والصفة، وتعويض الواو من كثرة دخول الياء عليها في غيره[١]، وإليه عزاه غير واحد، وعليه جرى كثير من العلماء[٢].

قال السيرافي: "... ومع الشذوذ قد زعم سيبويه أنّهم أرادوا الفصل[٣] بين الاسم والصفة.. وذكر سيبويه في غير هذا الموضع أنّهم أبدلوا الياء واواً في رعوى وشروى عوضاً للواو من كثرة دخول الياء عليها.. "[٤].

وعلى ذلك ليس من الصواب نسبة بعض الباحثين تعليل ذلك بالتعويض إلى ابن جني، والقول بأنّه "فتح للنحاة من بعده باب التعليل فيه "، ونفي ذلك عن سيبويه وغيره[٥].

على أنّ لابن جني في ذلك قولين لا قولاً واحداً: علّل ذلك بتعويض الواو من غلبة الياء عليها في أكثر المواضع، ليكون ذلك ضرباً من التعويض والتكافؤ بينهما، متابعة لسيبويه، في (سرّ الصناعة) و(المنصف)[٦]، وخالف ذلك في (الخصائص) ؛ إذ عدّه قلباً ساذجاً، كان عن استحسان لا عن ضرورة علّة، قال: "ألا ترى إلى كثرة غلبة الياء على الواو في عامّ الحال، ثمّ مع هذا فقد ملّوا ذلك إلى أن قلبوا الياء واواً قلباً ساذجاً، أو كالساذج لا لشيء أكثر من الانتقال من حال إلى حال، فإنّ المحبوب إذا كثر مُلّ، وقد قال النبيّ ﷺ: (يا أبا هريرة زُر غبّاً تزدد حبّاً)[٧]. والطريق في هذا بحمد الله واضحة مَهْيَع. وذلك الموضع الذي قلبت فيه الياء واواً على ما ذكرنا لام فَعْلى إذا كانت اسماً من نحو الفتوى والرعوى والبقوى والتقوى والشروى....."[٨]. ثمّ صنّف ذلك في الاستحسان حيث عقد له باباً، فقال: "جماعه إنّ علّته ضعيفة غير

---

[١] الكتاب ٤/٣٦٤.

[٢] انظر مثلاً: الأصول لابن السراج ٣ / ٢٦٦ ـ ٢٦٧، وشرح السيرافي، ٥ / ٢٧٢، وشرح المفصّل لابن يعيش ١٠ / ١١١ ـ ١١٢.

[٣] ورد في مطبوعة دار الكتب العلمية "الفعل"وهو تصحيف.

[٤] شرح الكتاب له ٥ / ٣٠٥، . وانظر: الأصول ٣ / ٢٦٦ ـ ٢٦٧، وشرح المفصل لابن يعيش ١٠ / ٩٨.

[٥] انظر: المسائل النحوية والصرفية في شرح أبي العلاء المعري على ديوان ابن أبي حصينة، بحث ماجستير، إعداد: هاني محمد عبد الرزّاق القزّاز، جامعة الأزهر، كليّة اللغة العربيّة بالمنصورة، الدراسات العليا، ٣٧١ ـ ٣٧٢.

[٦] انظر في الأول ١ / ١٠٢ ـ ١٠٣، وفي الثاني ٢ / ١٥٧.

[٧] في حاشية المحقّق: "رواه الطبراني وغيره، وله أسانيد حسان. انظر: شرح الجامع الصغير. وقوله: "غبّاً "أي وقتاً بعد وقت ".

[٨] الخصائص، ابن جني، تح: محمّد علي النجّار، بيروت، دار الهدى، ط٢، ١ / ٨٧.

مستحكمة، إلّا أنّ فيه ضرباً من الاتساع والتصرّف. من ذلك تركك الأخفّ إلى الأثقل من غير ضرورة، نحو قولهم: الفتوى والبقوى والتقوى والشروى ونحو ذلك، ألا ترى أنّهم قلبوا الياء هنا واواً من غير استحكام علّة أكثر من أنّهم أرادوا الفرق بين الاسم والصفة. وهذه ليست علّة معتدّة، .... إنّما هو استحسان لا عن ضرورة علّة.... ألا ترى أنّه لو كان الفرق واجباً لجاء في جميع الباب"[١].

وكأنّي بابن جني هاهنا يفتّق ذلك من رأي المازني الذي ساقه في كتابه (المنصف) إذ قال: "وقد استطرف أبو عثمان هذا الباب، واعتمد فيه على أنّه محكيّ عن العرب، وليست فيه حجّة قاطعة "[٢]، قلّبه في عقله، واستدلّ له وفصّل فيه، فإذا هو خلق جديد.

وقلّب الجرجاني المسألة على غير وجه[٣]، فذكر رأي سيبويه، ورأي أبي عثمان المازني، وما فيه من إشارة "إلى قصور التعليل فيه، وأنّ الاعتماد على ما كان محكيّاً عن العرب"، ثمّ توقّف عند علّة التعويض، فنبّه على ما كان من استمرار "أصحابنا في علّته على حديث التعويض "، وفصّل وبيّن أنّ تسلّط الياء على الواو في أكثر الكلام واستيلاءها كان داعياً لقلب الياء ههنا واواً ليكون ذلك تعويضاً لها، وجاز تغليب الواو على الياء ليكون التصرّف موضوعاً على اعتدال، ومصوناً عن الميل على أحد الطرفين دون الآخر، فالتعادل محمود في الأحوال كلّها. ووصل ذلك بما كان يقوله شيخه: "لّما كان الياء تدخل على الواو كثيراً غلّبوا الواو في هذا الباب تعويضاً لها، فكان لها هذه الجولة. فيذكر هذه اللفظة كالملِّح والمستطرِف والمشير إلى أنّ هذا التعليل تأنيس وتقريب".

حتى إذا وصل إلى مظنّة التحقيق قال: "وعندي فيه طريقة تكشف عن وجه التحقيق فيه، وتبين أنّ هذا القلب قياس جارٍ على مذاهبهم المألوفة. وذلك أنّ القلب على ضربين: ضرب مستمرّ لعلل توجب طرده كقلبهم الواو لسكونها وانكسار ما قبلها في "مِيْقات ".. فالعلّة هي الثقل الموجود في اللفظ بالواو الساكنة الظاهرة بعد الكسرة..... والضرب الآخر من القلب والإبدال ما ليس لعلّة، وإنّما هو لمقاربة ومناسبة بين الحرفين كإبدالهم الحروف الصحيحة بعضها من بعض.... فكما أنّ القلب في هذه الحروف ليس له علّة غير أنّ الحرف لّما شاكل صاحبَه جاز أن يبدل منه ليكون قد قضى حقّ المجانسة بينهما، كذلك الياء في "بقيت "قلبت واواً في "البقوى "لما بين الواو والياء من التجانس ".

---

[١] المصدر نفسه ١/١٣٣ ـ ١٣٤.

[٢] المصنف ٢/١٥٧، وانظر شرح المفصل لابن يعيش ١٠/٩٨.

[٣] المقتصد في شرح التكملة ١٥٣٤ ـ ١٥٤١.

ثمّ بيّن أنّ هذا النوع الثاني بإزاء شيوع النوع الأوّل "صار كالغريب المستبدَع فيها، فنُسِب إلى الشذوذ والخروج عن المعتاد[١]. فأمّا إذا راجعت الحقيقة فليس فيه ما يوجب استنكاراً، ويقتضي نفرة".

ورأى بآخرة أنّ قول سيبويه بقلب الياء واواً هنا تعويضاً للواو يمكن أن يُفسَّر على وجه يؤكّد هذه الطريقة، فيراعى حقُّ مجانسة الياء للواو مع تلك العلّة، وتؤثِّر هذه العلّة بعد أن تساعدها المشاكلة، "لتكون قد أعطيت بحقّ مجانستها للياء عوض ما أخذ للياء منها بسبب هذا الحقّ، ولا يكون قد روعي الحقّ لإحدى الأختين، وتركت الأخرى منحوسة الحظّ..... فالتعويض إذا فُسِّر على هذا كان تعليلاً صحيحاً، وخرج عن أن يكون تعلُّلاً.....". وبيّن أنّ تعليل ذلك القلب بالفرق بين الاسم والصفة جارٍ على سبيل التأكيد والتقريب، بمعنى أنّ وقوع القلب لمراعاة المشاكلة واعتبار التعويض، واختصاصه بموضع دون موضع، كانت منه فائدة انفصال الاسم من الصفة، فعلّة الفرق كانت نتيجة هذا التصرّف والاعتبار، أمّا أن يكون القلب للفرق خاصّة قصداً فضعيف.

ومذهب بعض المتأخّرين تعليل ذلك كما يدلّ بعض كلام ابن مالك بالمقاصّة. وهو ما زهد فيه ابن مالك، وعزف عنه، قال: "من شواذّ الإعلال إبدال الواو من الياء في فَعْلى اسماً كـ "الثّنوى"و "البقوى"و "التَّقوى"و "الفَتوى"... وأكثر النحويّين يجعلون هذا مطّرداً، ... وألحقوا بالأربعة المذكورة الشَّروى، والطَّغوى، والعوَّى، والرَّعوى، زاعمين أنّ أصلها من الياء، والأولى عندي جعل هذه الأواخر من الواو سدّاً لباب التكثّر من الشذوذ حين أمكن سدُّه، وذلك أنّ الشَّروى ــ معناه المثل ــ ولا دليل على أنّ واوه منقلبة عن ياء، .... و أمّا "الرّعوى "فهو من "ارعويت "لا من "رعيت". وهذا قول أبي عليّ رحمه الله تعالى. وهذا أولى من شذوذ يؤدّي إلى قول من قال: أبدلت الواو من الياء في فَعْلى اسماً مقاصّة منها إذ كانت هي المغلّبة عليها في معظم الكلام. وحسب هذا القول ضعفاً أنّه يوجب أن يكون ما فُعِل من الإعلال المطّرد الذي اقتضته ظلماً وتعدّياً ؛ إذ المقاصّة لا تكون في غير تعدٍّ"[٢].

٦ ــ إبدال الهاء همزة:

إبدال الهمزة من الهاء من صور الإبدال الثابتة في العربيّة التي لا خلاف فيها بين العلماء. ومن أمثلته إبدال الهمزة في "ماء"و "شاء"، الذي يستدلّون له بثبوت الهاء في أكثر تصاريف الكلمة كالجمع والتصغير، إذ يقولون: "مياه، أمواه، مُوَيْه "و "شياه، شِواه، أشاوه، شويهة".

---

[١] ممّن قال بشذوذه السيرافي في شرح الكتاب ٥ / ٣٠٥. وابن مالك في إيجاز التعريف، ١٣٦.

[٢] إيجاز التعريف، ١٣٦ ـ ١٣٨.

وقد علّل ابن يعيش ذلك بالتقاصّ لكثرة إبدال الهاء من الهمزة، قال في "هيهات": "ومن العرب من يبدل هاءه همزة فيقول: "أيهات". والهمزة قد تبدل من الهاء، قالوا: ماء وشاء، والأصل: مَوَه و شَوَه. وكان ذلك لضرب من التقاصّ لكثرة إبدال الهاء من الهمزة. ألا تراهم قالوا: هِنْ فعلت فعلت، والمراد: إنْ، وقالوا: هنرت الثوب في أنرته[1] وقالوا: هرحت الدابّة، والمراد: أرحتها؛ فعوّضوا من الهاء لكثرة دخول الهاء عليها.."[2].

ورأى الجرجاني أنّ قلب الهاء همزة في "ماء "كقلب الهمزة هاءً في هرقت الماء، وهنرت الثوب ونحوه من القلب والإبدال ليس لعلّة، وإنّما هو لمقاربة ومناسبة بين الحروف، لّما شاكل الحرف صاحبه جاز أن يبدل منه ليكون قد قضى حقَّ المجانسة بينهما[3].

وفي تعليل إبدال الهاء همزة في "ماء "و "شاء "بالتقاصّ عندي نظر وتوقّف. لأنّ بين إبدال الهاء همزة في هذين اللفظين "ماء، شاء "و إبدال الهمزة هاءً في أكثر الأمثلة بوناً زمنيّاً ما، يدلّ عليه أنّ هذين اللفظين أصل في استعمالهما مذ كانا، لم ينته إلينا فيهما أصل افتراضي مستعمل، وأمثلة إبدال الهمزة هاءً فروع وجوداً واستعمالاً، لم تُستَعمَل إلّا بعد استعمال أصولها المهموزة. فهذه الأمثلة على هذا التقدير متأخّرة في وجودها واستعمالها عن استعمال "ماء، وشاء "اللذين أُبدِلت الهاء في أصلهما همزة، أي: أنّ إبدال الهاء فيهما همزة كان قبل أن يكون إبدال الهمزة هاءً في تلك الأمثلة. وينبغي لصحّة تصوّر وقوع التقاصّ أن يكون طرفا القضيّة وما لحقهما من تغيير في مرحلة زمنيّة واحدة، أو أن يكون المُعلَّل بالتقاصّ منهما على الأقلّ في طور زمني تال للطرف الآخر، لا سابق.

٧ـ إبدال الهمزة واواً:

إبدال الهمزة واواً من المعروف المألوف في العربيّة، ومن صوره إبدال الهمزة في نحو "صحراوات، صحراوان، صحراوي ". وقد علّله بعض العلماء بالتقاصّ.

"قال ابن فلاح في (المغني): قُلِبت الهمزة في نحو صحراء وعُشَراء و نُفَساء واواً في الجمع بالألف والتاء، فيقال: صحراوات وعشراوات ونفساوات؛ لأنّ الواو قد تُبدَل همزة، فأُبدِلت الهمزة واواً طلباً للتقاصّ"[4].

---

[1] هِن فعلت في إنْ فعلت على الإبدال لغة طائيّة كما نصّ ابن يعيش في موضع آخر من شرح المفصل ١٠ / ٤٣. و أنرت الثوب: علّمته بعلامة تميّزه.

[2] شرح المفصل له ٤ / ٦٧ ـ ٦٨. وانظر الأشباه والنظائر ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣ الذي نقل فيه السيوطي كلام ابن يعيش مختصراً.

[3] المقتصد في شرح التكملة ١٥٣٧، وانظر فيه أيضاً ١٣٠٤.

[4] ذكره السيوطي في الأشباه والنظائر ١٦٣/١.

وربما كان في قول ابن الأنباري في تفسير ذلك : "فإن قيل : فلِم قلبوا الهمزة واواً في جمع صحراء، فقالوا : صحراوات ؟ قيل : لوجهين، أحدهما أنّهم لّما أبدلوا من الواو همزة في نحو : أُقّتت، وأُجوه، أُبدِلت الهمزة ههنا واواً من النقاض والتعويض...."[١] جمع بين التقاصّ والتعويض ؛ لاحتمال أن يكون لفظ "النقاض "الوارد في عبارته كما سلف تصحيفاً للفظ "التقاصّ".

والظاهر من كلام ابن الأنباري وابن فلاح الاقتصار في التعليل بذلك على قلب همزة التأنيث فيما كان اسماً أو صفة. وما كان مثله في تقديري كالتثنية والنسب لا يخرج عن ذلك. ورأى بعض الباحثين طرد ذلك التعليل في كلّ ما تُقلَب فيه الهمزة واواً، طرداً للقاعدة وشمولاً للظاهرة، وتثبيتاً للقياس، وتعميماً للمصطلح، كما قال[٢].

٨ـ زيادة اللام في لقب الألف الليّنة "لا ":

يُرتّب العلماء أصوات العربيّة التسعة والعشرين على غير وجه على مخارجها أو على الترتيب الأبجدي أو الهجائيّ. وتكون الألف اللّينة على الأسلوب المألوف (الهجائيّ) في ترتيبها بين الواو والياء، مقرونة باللام، فيقال : أ، ب، ... و، لا، ي.

وقد فسّر ابن جني زيادة اللام في اللقب الذي اصطلح عليه العلماء في التعبير عن الألف اللّينة في هذا التعبير بالمعاوضة، فقال : "... فلمّا رآهم قد توصّلوا إلى النطق بلام التعريف بأن قدّموا قبلها ألفاً نحو الغلام والجارية لّما لم يمكن الابتداء باللام الساكنة، كذلك أيضاً قُدّم قبل الألف في "لا "توصّلاً إلى النطق بالألف الساكنة، فكان في ذلك ضرب من المعاوضة بين الحرفين..."[٣].

ونقل المراديّ كلام ابن جني وتصرّف بعبارته، فعبّر عنه بالمقاصّة، فقال : "قال ابن جني : لا يقال لام ألف، وإنّما يقال : لا بلام مفتوحة وألف ليّنة تليها. والمراد هنا الألف اللّينة ؛ لأنّ اللام قد تقدّمت. فلمّا قصدوا النطق بالألف، وهي ساكنة لا يمكن الابتداء بها، توصّلوا إلى النطق بها، بإدخال اللام عليها. فإن قيل : ولم خُصّت اللام بهذا دون غيرها ؟ فالجواب أنّ العرب لّما توصّلوا بألف الوصل إلى اللام الساكنة في الرجل توصّلوا إلى الألف الساكنة باللام مقاصّة"[٤].

---

[١] أسرار العربية له ٦٢.
[٢] ظاهرة التقاصّ ١٣.
[٣] سرّ الصناعة ١ / ٥٨، وانظر : الكليات، أبو البقاء الكفوي، تح : د. عدنان درويش، محمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨، ٢٥.
[٤] الجنى الداني، ١٧٩.

وفي تصرّف المرادي هنا، والتعبير عن لفظ "المعاوضة "الذي ورد في عبارة ابن جني بمصطلح "المقاصّة "إشعارٌ بأنّ المقاصّة والمعاوضة تعبيران عن علّة أو مفهوم واحد.

وهذه الأمثلة وما قامت عليه من تعليل بالتقاصّ أو المقاصّة تارة وبعلل أخرى تارة أخرى عند التأمُّل تؤكّد ما بدا لنا من قبلُ من أنّ هذه العلّة "التقاصّ أو المقاصّة "ليست علّة طارئة أو حادثة منبتّة عمّا كان في تصوّر القدماء وتقديراتهم في تفسير بعض ما وقع في كلام العرب، لقيامها على مفهوم أو تصوّر قديم عبّر عنه القدماء وخالِفوهم بألفاظ أخرى كالتعويض والمعاوضة والمعادلة والتقارض ؛ وأنّها مع هذه العلل مشتركة في التصوّر والتقدير، تدور في فلك واحد، وتمتح من بئر واحدة، ولا تختلف إلّا في المصطلح أو التعبير.

ومن هنا لم يكن في ظنّي عند من لم يمنع التعليل بالتقاصّ أو المقاصّة من الخطأ أن يُقال: إنّ بعض ما عُلِّل أو يُعلَّل بالتعويض أو المعاوضة أو التقارض أو التعادل يصحُّ أن يُعلَّل بعلة التقاصّ أو المقاصّة، ويُصنَّف في أمثلتها وشواهدها.

ولذلك لا تثريب عليك أن تعلّل بالتقاصّ أو المقاصّة مثلاً ما علّله ابن جني بالتعادل حين فسّر قلب الياء تاءً في "اتّأس "فقال: "... وأصل قلب الفاء تاء إنّما هو للواو ثمّ دخلت الياء عليها... يقول: فلمّا كانت الياء تدخل على الواو كثيراً، وتُمال إليها، نحو: "أغزيت، و مغزِيات "وغيرهما ـ أمالوا الياء إلى حكم الواو في باب "اتّزن، و اتّأس "لضرب من التعادل... "[1].

ولا حرج عليك أن تعلّل بذلك أيضاً ما علّله الجرجاني بالتعادل، حين فسّر غلبة جمع القلّة "أفعال "في باب "فَعِل، وفَعُل "وقلّة جمع الكثرة "فُعُول "فيهما، وغلبة جمع الكثرة "فِعْلان "في باب "فَعُل "وقلّة جمع القلّة "أفعال "فيه.

قال: "وممّا يجب أن يُقال في هذا: إنّ أفعالاً لّما غلبت على نحو: كَبِد وعَجُز لقصدهم أن لا يتصرّف في المثال، و قلّ مثال الجمع الكثير نحو: وعول و نمور كذلك غلب مثال الكثرة الذي هو "فِعْلان "على مثال صُرَد، وقلّ فيه عقد القلّة الذي هو "أفعال "، فلم يكثر نحو أرطاب وأرباع، ليحصل التعادل، بأن يُغلَّب مرّة هذا ومرّة ذلك، فاعرفه"[2].

---

[1] المنصف له ١/٢٢٧ ـ ٢٢٨.

[2] المتقصد في شرح التكملة ٨٣٣.

ومعظم هذه الأمثلة يُبيّن أنّ هذه العلة وما قاربها تعلّل بعض ما كان في كلام العرب من تغيير أو مخالفة لما يقتضيه الأصل. ترى ذلك في تلك الأمثلة مثلاً مثلاً، إلّا ما كان في تعليل زيادة اللام في قلب الألف الليّنة "لا "الذي يغلب على الظنّ أنّه من اصطلاح العلماء لا من لدن واضع العربية ومتكلّميها الأوّلين.

وفي نصوص بعض العلماء الواردة ههنا، ولا سيّما الموازية أو المؤازرة، إشعار بأنّ علّة التقاصّ كأخواتها من تعويض ومعاوضة.... إلخ ليست علّة واجبة يصدرون في التعليل بها عن ضرورة ملجئة، بل هي علّة يصدرون فيها عن استحسان، ويعلّلون بها ما يعلّلون عن تأنيس وتقريب.

نظرة تحليليّة في علة التقاصّ أو المقاصّة:

إذا تدبّرت نصوص العلماء التي كانت فيها علّة التقاصّ أو المقاصّة واضحة صريحة، أو التي كان لها بها صلة وقربى، بدا لك أنّ هذه العلّة تفسّر ما كان في بعض كلام العرب من تغيير أو مخالفة لما يقتضيه الأصل، في بنية الكلمة من قلبٍ (الرَّعوى، البقوى، الشروى، التقوى...) أو إبدال (ماء، شاء، أيهات ؛ صحراوات، نفساوات) أو زيادةٍ (زيادة اللام في قلب الألف "لا ") ؛ أو في حركةٍ آخر الكلمة أو ما يقوم مقامها إعراباً(جرّ الممنوع من الصرف بالفتحة، ونصب المجموع بالألف والتاء بالكسرة، والمثنى وجمع المذكر السالم بالياء) أو غير إعراب (كسر الساكن الأوّل عند التقاء الساكنين)، أو في الحالة الإعرابية (مجيء المصدر حالاً، وقيام الوصف ـ أي المشتق ـ مقام المصدر في المفعول المطلق) ؛ أو في العمل (نصب معمول الصفة المشبّهة المعرفة، وجرّ معمول اسم الفاعل).

فهذه العلّة على ذلك تُعنى ببعض ما كان في كلام العرب من متحوّل طارئ لا بالثابت، وتفسّر التغيير الذي كان في ذلك المتحوّل أو المخالفة التي حلّت فيه.

وتفسير ذلك إنّما يكون بمقابلة ذلك التغيير أو تلك المخالفة في المتحوّل أو المتغيّر المقصود بتغيير أو مخالفة من جنسهما في متحوّل أو متغيّر آخر، فتفسير وقوع المصدر حالاً كان بمقابلة وقوع الوصف المشتق مصدراً، و تفسير إبدال الهاء همزة في نحو: "أيهات، ماء، شاء "كان بمقابلة إبدال الهمزة هاء في بعض كلام العرب نحو: "هنرت الثوب، هرحت الدابة "....

وتفسير ذلك التغيير عند التأمّل له صورتان: الأولى تقوم على تفسير التغيير في كلّ متحوّل من المتحوّلين المتقابلين بالتغيير الآخر على وجه الاقتصاص، فنصب معمول الصفة المشبّهة إذا كان معرفة على التشبيه بالمفعول كان اقتصاصاً من جرّ معمول اسم الفاعل، وجرّ معمول اسم الفاعل كان اقتصاصاً من نصب معمول الصفة المشبّهة إذا كان معرفة.

والصورة الثانية تقوم على تفسير التغيير في أحد المتحوّلين المتقابلين بالتغيير في المتحوّل الآخر على وجه الاقتصاص، فإبدال الهمزة واواً في نحو: "صحراوات، عشراوات "فُسِّر بإبدال الواو همزة في مقابله، نحو: "أُقّتت، أُجوه "على سبيل الاقتصاص، على حين لم يُفسَّر التغيير في هذا المتحوّل بذلك.

ومن هنا يمكن القول: إنّ للتقاصّ أو المقاصّة في ضوء نصوص العلماء صورتين أو مستويين:

تقوم الصورة الأولى على تفسير التغيير في المتحوّلين المتقابلين أحدهما بالآخر بالاقتصاص، فيكون كلّ تغيير منهما ثمرة اقتصاص من الآخر. فالتعليل في هذه الصورة عكوس يتحرّك باتّجاهين (أ ⇄ ب). و يُعنى بتفسير التغيير المتبادل في المتحوّلين المتقابلين، فهو تعليل مزدوج. و هذه الصورة في رأيي هي التي تناسب دلالة الصيغة الصرفية لمصطلح "التقاصّ "و "المقاصّة "على المشاركة. ومن أمثلة هذه الصورة كما تدلّ نصوص العلماء الواردة، أو ممّا يمكن أن يردّ إليها عند التحقيق، التقاصّ في المسائل الأولى والثانية والثالثة. وهي بذلك موبوءة بما يسمّيه العلماء "دور العلّة"[1]. وتقوم الصورة الأخرى على تفسير التغيير المقصود في أحد المتحوّلين المتقابلين فقط بمقابله على وجه الاقتصاص. والتعليل هنا على هذا تعليل غير عكوس (أ ← ب). ومن أمثلة هذه الصورة كما تدلّ نصوص العلماء، أو يمكن أن تكون فيها كما يهدي النظر، ما كان في المسائل الخامسة والسادسة والسابعة.

على أنّ تفسير التغيير في المتحوّل المقصود في هذه الصورة لا يكون حيناً بمقابلة التغيير في المتحوّل المقابل وحده، أو لذاته، بل بصفته وما يكون عليه من الكثرة. ترى ذلك في تعليل قلب الياء واواً إذا كانت لاماً في "فَعْلى "نحو "شروى، تقوى "لكثرة دخول الياء وغلبتها على الواو، وتعليل إبدال الهاء همزة في نحو "أيهات "لكثرة إبدال الهاء من الهمزة. وهو ما كان في المسألتين الخامسة والسادسة.

وتعليل تحريك الساكن الأول بالكسر عند التقاء الساكنين بالتقاصّ في المسألة الرابعة، وهو ما ذهب إليه ركن الدين الأستراباذي وحكاه رضي الدين، لا تضبطه أيٌّ من هاتين الصورتين ؛ لأنّ تقدير تغيير في علامة جزم الفعل، وأنّ السكون عوض من الكسرة في الاسم المجرور، تقدير بعيد لا يدلّ عليه دليل بيّن، وهو ما يمكن أن يفضي إلى نفي وجود تغيير في أحد الطرفين المتقابلين، و به يزول أحد العناصر الذي تقوم عليه بنية التقاصّ أو المقاصّة.

---

[1] انظر الخصائص ١ / ١٨٣ ـ ١٨٤، فيض نشر الانشراح من روض طيّ الاقتراح ٩٣٢ ـ ٩٣٣.

وللمرء أن يسأل، بعدما تبيّن أنّ علّة التقاصّ أو المقاصّة تقوم على مقابلة تغيير قديم أو طارئ في بعض كلام العرب بتغيير آخر من جنسه لتفسير أحدهما أو كليهما على وجه الاقتصاص، عن زمن ذينك التغييرين، قائلاً: أيُّهما كان أوّلاً ؟

التصوّر الأوّلي يقتضي أن يكون التغيير المعلّل بالتقاصّ لاحقاً للتغيير الآخر في المتحوّل المقابل، وأن يكون ذلك التغيير الآخر أوّلاً أو سابقاً. وهو ما ينبئ عنه ويمليه تصوّر علاقة العلّة بالمعلول، والسبب بالنتيجة. وبذلك تُشعر عبارة العلماء في ما كان من أمثلة صورة التقاصّ الثانية. هذا ابن فلاح مثلاً يقول في تفسير قلب همزة نحو: "صحراء و عشراء ونفساء "واواً في الجمع بالألف والتاء: ".. فيقال: صحراوات وعشراوات ونفساوات ؛ لأنّ الواو قد تُبدَل همزة، فأُبدِلت الهمزة طلباً للتقاص"[1].

وهذا ابن يعيش يقول في "هيهات ": "ومن العرب من يبدل هاءه همزة فيقول: "أيهات "، والهمزة قد تُبدَل من الهاء، قالوا: ماء وشاء، والأصل: موه وشوه، وكان ذلك لضرب من التقاص، لكثرة إبدال الهاء من الهمزة...."[2].

فعبارة ابن فلاح تشي بأنّ إبدال الواو همزة كان أوّلاً، وأنّ إبدال الهمزة واواً كان تالياً له ولاحقاً ؛ وعبارة ابن يعيش تُشعر بأنّ إبدال الهمزة هاءً كان قبل إبدال الهاء همزة. فهل ثمّة ما يدلّ على ذلك أو يؤكّده؟.

ما من دليل أعرفه يُسعف في ذلك، يدلّ على تقدّم تغيير على آخر، بل فحص بعض ما ورد في ذينك النصّين من أمثلة إشارة أو نصّاً يقود إلى الشكّ فيما وشت به عبارة الرجلين وأوحت به. فجمع "صحراء "مثلاً على "صحراوات "كان بقلب الهمزة واواً منذ أن كان واستُعمِل، ولم يؤثر عن أحد من العرب الأوّلين جمعه ببقاء الهمزة على حالها: "صحراءات " ؛ فكان القلب فيها بمنزلة الأصل، لأنّه كان أوّل ما كان. وإبدال الواو همزة في نحو: "أُقّتت، و أُجوه "ـ وهما بعض أمثلة المتغيّر المقابل في هذه المسألة، وعليهما نصّ ابن الأنباري نصّاً[3] ـ لم يكن فيهما أوّلاً، فالأصل فيهما: "وُقّتت، و وجوه "بالواو.

ولذلك يبعد تقديراً القول: إنّ إبدال الهمزة في "أُقّتت، و أُجوه "كان قبل إبدال الهمزة واواً في الجمع "صحراوات "، خلافاً لما توحي به عبارة من علّل ذلك بالتقاصّ. على أنّه يصحّ القول تقديراً: إنّ نحو

---

[1] انظر: الأشباه والنظائر ١/١٦٣.

[2] شرح المفصل له ٤/٦٧ ـ ٦٨.

[3] في كتابه أسرار العربية ٦٢.

"صحراوات "بإبدال الهمزة واواً، و"وُقِّت، ووجوه "ببقاء الواو على حالها كانا متعاصرين في زمن واحد، أو في زمنين متقاربين.

وكذلك يمكن القول في إبدال الهاء همزة في "ماء، وشاء "، و إبدال الهمزة هاءً في: "هرقت، و هنرت الثوب، و هرحت الدابّة "كما نبّهت في المسألة السادسة. على أنّ كثرة إبدال الهمزة هاءً كما نصّ ابن يعيش[1] ليس دليلاً على أوّليّة ذلك، أو على تقدّم أمثلته وجوداً وزمناً، وإن أشعر فيما أظنّ بكثرة الاستعمال للحاجة إليه.

وهذا التصوّر العقلي لا يقوم إلّا أن يؤيّده في كلّ مثال دليل صحيح من استعمال العرب، أومن كلام العلماء، أو نصّ من واضع اللغة، أو قرينة تاريخيّة واضحة. وإذا كان هذا التصوّر بعيداً في أمثلة الصورة الثانية إلّا أن يؤيّده دليل خارجي أو قرينة تاريخيّة، فهو في أمثلة الصورة الأولى أوهى وأبعد ؛ لما تقتضيه من التناقض، لأنّه يقتضي أن يكون كلّ تغيير من التغييرين أوّلاً ولاحقاً، أوّلاً إذا كان بمنزلة العلّة، ولاحقاً إذا كان معلولاً.

وربّما كان المثال الوحيد في هذه المسائل الذي يمكن أن يُرى فيه ما يشبه الدليل على تقدّم أحد التغييرين على الآخر تعليل زيادة اللام في لقب الألف الليّنة "لا ". فممّا يقوى عندي أنّ زيادة همزة الوصل للتمكّن من النطق بالساكن ابتداءً كانت أوّلاً ؛ لأنّها من لدن واضع اللغة أو متكلّميها حينما احتاجوا إليها ؛ وأنّ زيادة اللام في "لا "لقب الألف الليّنة للتمكّن من النطق بالألف الساكنة فيه كانت تالية ولاحقة ؛ لأنّها من اصطلاح العلماء واجتهادهم في التعبير عن بعض وقائع اللغة وبيان أسماء حروفها، أو من وضع واضع اللغة بعد حين من استعمالها.

ولهذا لا يصحّ عندي أن يكون هذا من أمثلة الصورة الأولى من صورتي التقاصّ أو المقاصّة التي يكون فيها التعليل عكوساً ؛ لما يقتضيه ذلك من كون كلّ زيادة من هاتين الزيادتين أوّلاً وآخراً، خلافاً للواقع.

ومن هنا يمكن القول: إنّ التعليل بالتقاصّ في هذه الأمثلة كان بمنأى عما تنبغي مراعاته من تاريخ الألفاظ، ورصد تغيّراتها في سياقها الزمني التقديريّ، وحفظ ما ينجم عن علاقة العلّة بالمعلول والسبب بالمسبّب من ارتباط زمني، ومثل ذلك كان يمكن أن يكون مؤيّداً ومؤكّداً أو

دافعاً ونافياً. فكأنّ استجارتهم بهذه العلّة، غافلين عمّا كان ينبغي أن يكون، لم تكن إلا تأنيساً وتقريباً، ولم يصدروا فيها عن يقين يقترب من التصوّر الرياضيّ أو الفيزيائيّ.

---

[1] في شرحه للمفصل ٤/ ٦٧ ـ ٦٨.

وقيام علّة التقاصّ كما يدلّ النظر في أمثلتها، وفحص بنيتها، على مقابلة تغيير معيّن في متحوّل (متغيّر) ما، بتغيير آخر من جنسه في متحوّل (متغيّر) آخر مقابل، وتفسيره وحده أو تفسيرهما جميعاً على وجه الاقتصاص = يبعث على السؤال: هل يمكن أن تُسمّى العلّة التي تُعنى بمقابلة تغيير بتغيير آخر من غير جنسه، لتفسير أحدهما كفاءً وجزاءً علّة "مجازاة"، فتكون في ذلك مراعاة الفرق اللغوي بين "المجازاة" و "المقاصّة" الذي ذهب إليه بعض العلماء، إذ قال: "... المقاصّة تكون بمقابلة الفعل بفعل من جنسه، كمقابلة الضرب والجرح بالضرب والجرح، والمجازاة تكون بمقابلة الفعل بفعل من جنسه أو من غيره"[1] ؟ وهل يمكن أن يُعَدَّ تعليل الكوفيين الذي لم يسمّوه في تفسير نصب اسم "لا" المفرد في نحو "لا رجلَ في الدار" بغير تنوين، إذ قالوا: "إنّما أعملوها النصب ؛ لأنّهم لّما أوْلَوها النكرة ـ ومن شأن النكرة أن يكون خبرها قبلها ــ نصبوا النكرة بها.... بغير تنوين"[2] ؛ خالف الاسم النكرةُ قاعدة الابتداء بالمعرفة بلا مسوّغ فجوزي بحذف التنوين من علامة نصبه = علّة مجازاة ؟.

علّة التقاصّ أو المقاصّة عند المُحْدَثين:

كأنّي بهذه العلّة لم تحظَ بما ينبغي من درس وتحليل عند المحدثين ؛ فإنّي لم أهتدِ فيما بحثت فيه ورجعت إليه من كتب ودراسات إلى دراسة مستقلّة مستوعبة تُعنى بها دراسة وتحليلاً، تجمع مادّتها، وتلمّ أطرافها، وتنظر فيما يحتاج من ذلك إلى نظر ومراجعة وتحليل، تنظر في بنيتها الكلّيّة مفهوماً واصطلاحاً، وترصد تاريخها، وعلاقتها بالعلل الأخرى، وبخاصة نظائرها.

والبحث الذي أعدّه بعض الباحثين بعنوان (ظاهرة التقاصّ في النحو العربي) فيه ما ينحطّ به عمّا ينبغي، ويحول دون التسليم ببعض ما كان فيه و انتهى إليه، ومن ذلك:

ـ أنّ البحث بُني على تصوّر غير صحيح ؛ لأنّه عدَّ التقاصّ أسلوباً من أساليب العرب، وطرفة من طرفهم، ومُلحة من مُلَحهم، ووسمه بالظاهرة.

---

[1] فرائد اللغة، الجزء الأول في الفروق، الأب هنريكوس لامنس اليسوعي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيّين، ٣٧٤، ١٨٨٩.

[2] الإنصاف في مسائل الخلاف، لابن الأنباري، تح: د. جودة مبروك مبروك، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ٢٠٠٢، المسألة ٥٥، ٣١٠ ـ ٣١١.

وفي هذا عند التحقيق مجافاة للواقع ، ونأي عن الصّواب ؛ لأنّ "التقاصّ "أو "المقاصّة "ليس أسلوباً من أساليب العرب ، بل هو علّة نحويّة ظنّيّة تصوّرها العلماء وقدّروها تقديراً في تفسير بعض ما وقع في كلام العرب من تغيير، أو في تعليل بعض ما استنبطوه من ضوابط وأحكام موصولة بذلك.

ووسم ذلك بالظاهرة ضرب من المبالغة ، وتجاوز للحدّ في التعبير عن واقعها ، يجب التحفّظ منه ؛ لأنّ الظاهر من أمرها كما دلّ البحث قلّة دورانها واشتهارها بذاتها. و لذلك لم تلق ما يكفي من السيرورة والانتشار ببنيتها الكلّيّة مفهوماً و اصطلاحاً.

ـ خلوّ البحث من الاستيعاب والإحاطة الذي يدلّك عليه اقتصار البحث على أربعة أمثلة أو مسائل فسّرها العلماء بالتقاصّ أو المقاصّة ، هي المسائل الأولى والسادسة والسابعة والثامنة التي ذكرتها في هذا البحث ، على الرغم من وقوع أمثلة أخرى في بعض مصادره ؛ كما يدلّك عليه أنّ الباحث لم يرصد تاريخ التقاصّ مفهوماً ومصطلحاً ، وغفل عمّا للتقاصّ أو المقاصّة من صلات بنظائرها من العلل الأخرى.

وقوف البحث عند حدّ الوصف الذي لم يستوف أطراف القضيّة وجزئياتها ، وقف عند ذلك ، ولم ينظر إلى ما وراءه من تحليل وعميق نظرة ، فكان كمن ينظر إلى الموضوع من بعيد ، خلواً من أي نظرة عميقة ، أو رؤية دقيقة نافذة. وترى بعض من درس من الباحثين العلّة النحويّة عند بعض النحويين دراسة مستقلّة ، أو في أثناء دراسة الأصول النحويّة لهذا النحويّ أو ذاك ، يهجر هذه العلّة ويُعرض عنها ، على الرغم من ورودها في كلام أولئك النحويين ؛ إمّا عن سهو وغفلة ، كأنْ لم يلحظها ، وإمّا عن قصد فكأنّه لم يعبأ بها ، لقليل اشتهارها ودورها في كلام أولئك النحويين ، أو قلّة خطرها وأثرها في النحو العربي وأصوله.

فهذا بحث (العلّة النحويّة في شرح الكافية للرضي الأستراباذي (ت٦٨٦هـ) مثلاً كان خلواً من تناول علّة التقاصّ التي وردت في بعض كلام الرضيّ ، ولو إشارة[(١)]. و تلك رسالة (العلّة النحويّة عند الرضيّ في شرح الكافية) خلت من ذلك أيضاً[(٢)]. على أنّ معدّ هذه الرسالة خلّط حين قرن "علّة حمل الفرع على الأصل "بما سمّاه الجليس النحوي الدّينوري (ت بعد ٣٤٠ هـ) "علّة المعادلة "تخليطاً يدلّ عليه المثال الذي

---

(١) انظر : العلّة النحويّة في شرح الكافية للرضيّ الأستراباذي (ت ٦٨٦ هـ) ، دراسة : محمد وجيه التكريتي ، مجلة مجمع اللغة العربيّة الأردني ، العدد ٦١ ، ص ٤٧ ـ ٧٦.

(٢) انظر : العلّة النحويّة عند الرضيّ في شرح الكافية ، رسالة ماجستير، إعداد : علي سعيد جاسم الخيكاني ، جامعة بابل ، كليّة التربية ، قسم اللغة العربيّة ، ١٤٢٥ هـ ، ٢٠٠٤ ، انظر فيها ٢٠٠ ـ ٢٣٥.

مثّل به في ذلك، وهو"جرّهم ما لا ينصرف بالفتح حملاً على النصب، ثمّ عادلوا بينهما، فحملوا النصب على الجرّ في جمع المؤنّث السالم"[١].

ولو نظر الباحث لعرف أنّ هذا أحد أمثلة علّة المعادلة التي لا تختلف عن علّة "التقاص "أو "المقاصّة "إلاّ في التعبير أو المصطلح كما تبيّن في هذا البحث، وأنّ المثال المقصود لحمل الفرع على الأصل الذي يُذكَر في بعض تفصيلات هذا المثال عند بعض العلماء هو حمل جمع المؤنّث في النصب بالكسرة على نصب جمع المذكّر السالم بالياء ؛لأنّ المؤنّث فرع على المذكّر.

وقد تجد في الباحثين من يشير إلى تلك العلّة إشارة عجلى. فمؤلّف كتاب (ابن يعيش النحوي) مثلاً نبّه على حرص ابن يعيش على العلل كافّة، ثمّ وقف وقفة يسيرة عند هذه العلّة، إذ قال: "بل إنّه يذكر عللاً تكاد تكون متخيّلة، كما فعل عندما تحدّث في مبحث إبدال الحروف عن "بقوى "وما نحا نحوه من الأسماء كالتقوى و الرعوى والشروى قال: ".... فأرادوا أن يعوّضوا الواو من كثرة دخول الياء عليها، فيكون ذلك كالقصاص، فقلبوا الياء واواً هنا ". فمثل هذا القصاص لا يكون إلّا متخيّلاً لتسويغ الحكم. ولكن مثل هذه العلّة لا تقنع عقلاً، ولا تلزم خصماً إلا إذا دعمت بحجّة أخرى من الضرب الجدلي، لذلك جنح ابن يعيش إلى ابن جني، فتبنّى علّته التي ساقها في هذا الموضع، فقال: ".... فلمّا عزموا على قلب الأخفّ إلى الأثقل لضرب من الاستحسان، جعلوا ذلك في الأخف، لأنّه أعدل من أن يجعلوا الأثقل في الأثقل. والأخفّ هو الاسم، والأثقل هو الصفة لمقاربتها الفعل، وتضمّنها ضمير الموصوف"[٢].

بذلك اكتفى المؤلّف، ولو استوفى البحث للحظ أنّ ابن يعيش ذكر هذه العلّة "التقاصّ "قبل ذلك بعبارة أوضح، واستقلّ بها دون نصير من علّة أخرى[٣].

هذا ما كان لي تناوله في علّة "التقاصّ "أو "المقاصّة ". وقد هداني البحث في ذلك دراسة ونظراً وتحليلاً، في ضوء ما أمكن جمعه والاهتداء إليه، إلى نتائج منها:

ـ أنّ علّة "التقاصّ "أو "المقاصّة "ليست أصلاً قائماً برأسه، ولا علّةً طارئة لها كينونة مستقلّة منبتّة عن سائر العلل، بل هي امتداد لعلل أخرى تدور على مفهوم أو تصوّر واحد، لها أسماء أو اصطلاحات متعدّدة. ولو شئت قلت: تنويع اصطلاحيّ لعلّة نحويّة قديمة، كانت في التراث النحوي القديم، وكان

---

[١] المصدر نفسه ٢٠٨.

[٢] ابن يعيش النحوي، د. عبد الإله نبهان، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م، ٥٠٥ ـ ٥٠٦.

[٣] انظر: شرح المفصّل له ٤ / ٦٧ ـ ٦٨. وانظر: الأشباه والنظائر ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣ الذي نقل فيه السيوطي كلام ابن يعيش مختصراً.

القدماء وخالفوهم يعبّرون عنها بأسماءٍ أو مصطلحات أخرى كالتعويض والعوض والمعاوضة والتقارض والتعادل والمعادلة.

ومن هنا لم يكن من الخطأ أن يُقال: إنّ بعض ما عُلِّل أو يُعلَّل بالتعويض أو المعاوضة أو التقارض أو التعادل يصحُّ أن يُعلَّل بعلة التقاصّ أو المقاصّة، ويُصنَّف في أمثلتها وشواهدها.

ـ أنّ هذه العلّة لم تحظَ بما ينبغي من درس وتحليل عند المحدثين فيما أعلم ؛ فما من دراسة مستقلّة مستوعبة تُعنى بها دراسة وتحليلاً، تجمع مادّتها، وتلمّ أطرافها، وتنظر فيما يحتاج من ذلك إلى نظر ومراجعة وتحليل، تنظر في بنيتها الكلّيّة مفهوماً واصطلاحاً، وترصد تاريخها، وعلاقتها بالعلل الأخرى، ولا سيّما نظائرها.

وربّما كان ذلك أثراً من آثار زهد القدماء بهذه العلّة التي لا تجد أحداً منهم فيما أعلم من النحاة وعلماء العربية يحدّها الحدّ الذي يحيط بها، يعرّفها ويبيّن التصوّر أو الفكرة التي تقوم عليها، والغرض الذي كان وراء ذلك.

ـ أنّ "التقاصّ "أو "المقاصّة "أحد الأمثلة الدّالّة على الأثر الشرعي الممتدّ في علم أصول النحو مصطلحاً ومفهوماً. والدلالة الشرعيّة لذلك الأصل حاضرة في هذه العلّة، لم تغادرها مغادرة كليّة، ألقت بظلالها عليها، وأوثقتها بوشيجة لا تنقطع.

ـ أنّ تحفّظ ابن مالك، بل اعتراضه على التعليل بالمقاصّة في بعض كلامه، رأي يغلب عليه (الحرفيّة) في التفسير، تشدّه الدلالة الشرعيّة الغالبة للمقاصّة إليها، يحبس الدلالة في ظاهر اللفظ الأوّل ويقيّدها به، ولا يطيق لها فكاكاً، ولا يفسّر المصطلح التفسير المجازي اللائق القائم على التشبيه والاتساع الذي يتحرّر من بعض بقايا الدلالة الأولى ويغادرها.

ـ أنّ التعبير عن هذه العلّة بـ "التقاصّ "أو "المقاصّة "لم يكن من عبارة النحاة وعلماء العربيّة الأوّلين، وأول ما استُعمِل هذا المصطلح كما يدلّ ما اطّلعتُ عليه من نصوص العلماء القطعيّة التي انتهت إلينا كان في القرن السابع الهجري، وليس فيما وقفتُ عليه من نصوص ما يدلّ دلالة قطعيّة على استعماله قبل ذلك.

ـ أنّ هذه العلّة كانت من قلّة الدوران والاشتهار في كلام العلماء بمكان، وأنّ المصطلح الدالّ عليها "المقاصّة "أو "التقاصّ "لم يطّرد في عبارة العلماء، ولم يلق ما يكفي من السيرورة والانتشار. ومن ثمّ لم يكن لها بذاتها كبير خطر في النحو العربي، ولا كبير أثر في أصوله.

ـ أنّ في نصوص بعض العلماء إشعاراً بأنّ علّة التقاصّ كأخواتها من تعويض ومعاوضة.... إلخ ليست علّة واجبة يصدرون في التعليل بها عن ضرورة ملجئة، بل هي علّة يصدرون فيها عن استحسان، ويعلّلون بها ما يعلّلون عن تأنيس وتقريب.

ـ أنّ هذه العلّة تُعنى ببعض ما كان في كلام العرب من متحوّل طارئ لا بالثابت، وتفسّر التغيير الذي كان في ذلك المتحوّل أو المخالفة التي حلّت فيه. و يكون التفسير بمقابلة ذلك التغيير أو تلك المخالفة في المتحوّل أو المتغيّر المقصود بتغيير أو مخالفة من جنسهما في متحوّل أو متغيّر آخر.

ـ أنّ للتقاصّ أو المقاصّة في ضوء نصوص العلماء صورتين أو مستويين:

تقوم الصورة الأولى على تفسير التغيير في المتحوّلين المتقابلين أحدهما بالآخر بالاقتصاص، فيكون كلّ تغيير منهما ثمرة اقتصاص من الآخر. والتعليل في هذه الصورة عكوس يتحرّك باتّجاهين (أ ⇆ ب). وتقوم الصورة الأخرى على تفسير التغيير المقصود في أحد المتحوّلين المتقابلين فقط بمقابله على وجه الاقتصاص. والتعليل فيها على هذا تعليل غير عكوس (أ ← ب).

ـ أنّ فيما ورد عند بعض العلماء من تعليل بعض الأمثلة أو المسائل بالتقاصّ أو المقاصّة نظراً وتوقّفاً؛ لزوال أحد العناصر التي تقوم عليها بنية التقاصّ أو المقاصّة. و التعليل بالتقاصّ في تلك الأمثلة كان بمنأى عما تنبغي مراعاته من تاريخ الألفاظ، ورصد تغيّراتها في سياقها الزمني التقديريّ، وحفظ ما ينجم عن علاقة العلّة بالمعلول والسبب بالمسبّب من ارتباط زمني. فكأنّ استجارتهم بهذه العلّة، غافلين عمّا كان ينبغي أن يكون، لم تكن إلا تأنيساً وتقريباً، ولم يصدروا فيها عن يقين يقترب من التصوّر الرياضيّ أو الفيزيائيّ.

ـ أنّ "التقاصّ "أو "المقاصّة "ليس أسلوباً من أساليب العرب، كما ذهب بعض الباحثين، بل هو علّة نحويّة ظنّيّة تصوّرها العلماء وقدّروها تقديراً في تفسير بعض ما وقع في كلام العرب من تغيير، أو في تعليل بعض ما استنبطوه من ضوابط وأحكام موصولة بذلك.

المصادر والمراجع

ـ ابن يعيش النحوي، د. عبد الإله نبهان، دمشق، اتّحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧ م.

ـ أساس البلاغة، الزمخشري، تح: محمّد باسل عيون السّود، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م.

ـ أسرار العربيّة، ابن الأنباري، تح: محمّد بهجة البيطار، المجمع العلمي بدمشق.

ـ الأشباه والنظائر في النحو، السيوطي، بيروت، دار الكتب العلميّة.

ـ الأصول في النحو لابن السراج، تح د. عبد الحسين الفتلي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٥.

ـ الإنصاف في مسائل الخلاف، ابن الأنباري، تح: د. جودة مبروك مبروك، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ٢٠٠٢.

ـ إيجاز التعريف في علم التصريف، ابن مالك، تح: محمّد عثمان، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينيّة، ط١، ١٤٣٠ هـ، ٢٠٠٩.

ـ البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، تح: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمّد معوّض، د. زكريا النوتي، د. أحمد النجولي الجمل بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٣ م.

ـ تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج ١٨، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩ م.

ـ الجنى الداني في حروف المعاني، المرادي، تح: د. فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٢.

ـ الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى، ط٢.

ـ سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تح: محمّد حسن محمّد حسن إسماعيل، وشاركه: أحمد رشدي شحاتة عامر، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط٢، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧.

د. حسن هنداوي، دمشق، دار القلم، ط١، ١٩٨٥ م.

ـ شرح الشافية، رضي الدين الأستراباذي، تح: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد ؛ بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٧٥.

ـ شرح الشافية، ركن الدين الأستراباذي، تح: د. عبد المقصود عبد المقصود، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤م

ـ شرح الكافية، رضي الدين الأستراباذي، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، بنغازي، جامعة قاريونس، ط ٢، ١٩٩٦.

ـ شرح الكافية في النحو لمنصور بن فلاح اليمني، تحقيق ودراسة، إعداد: نصّار بن محمّد بن حسين حميد الدين، رسالة دكتوراه، جامعة أمّ القرى، كليّة اللغة العربيّة، قسم النحو والصّرف، ١٤٢١ هـ.

ـ شرح الكتاب، السيرافي، تح: أحمد حسن مهدلي، علي سيّد علي، بيروت، دار االكتب العلميّة، ط١، ١٤٢٩ هـ، ٢٠٠٨.

ـ شرح كتاب سيبويه، السيرافي، ج١، تح: د. رمضان عبد التواب، د. محمود فهمي حجازي، د. محمّد هاشم عبد الدايم، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط١، ١٩٨٦.

ـ شرح المفصل، ابن يعيش، القاهرة، مكتبة المتنبي.

ـ ظاهرة التقاصّ في النحو العربي، د. دردير محمّد أبو السُّعود، الجامعة الإسلاميّة. وهو بحث نشر قبلاً في مجلة الجامعة الإسلاميّة ـ المدينة المنوّرة، العدد ٦٣ ـ ٦٤، موقع عمادة البحث العلمي، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م

ـ العلّة النحويّة عند الرضيّ في شرح الكافية: رسالة ماجستير، إعداد: علي سعيد جاسم الخيكاني، جامعة بابل، كليّة التربية، قسم اللغة العربيّة، ١٤٢٥ هـ ـ ٢٠٠٤.

ـ العلّة النحويّة في شرح الكافية للرضيّ الأستراباذي (ت ٦٨٦ هـ)، دراسة: محمد وجيه التكريتي، مجلة مجمع اللغة العربيّة الأردني، العدد ٦١، ص ٤٧ ـ ٧٦.

ـ فرائد اللغة، الجزء الأول في الفروق، الأب هنريكوس لامنس اليسوعي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيّين، ١٨٨٩.

ـ فيض نشر الانشراح من روض طيّ الاقتراح، ابن الطيب الفاسي، تح د. محمود فجال، دبي، الإمارات العربية، دار البحوث للدراسات الإسلاميّة وإحياء التراث، ط ٢، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢.

ـ الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، بيروت، عالم الكتب.

ـ الكشف عن صاحب (البسيط) في النحو، د. حسن موسى الشاعر، مجلّة الجامعة الإسلاميّة ـ المدينة المنوّرة، العدد ٧٧ ـ ٧٨، موقع عمادة البحث العلمي، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م.

ـ الكليات، أبو البقاء الكفوي، تح: د. عدنان درويش، محمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨.

- لسان العرب لابن منظور، تح: عبدالله الكبير، محمد حسب الله، هاشم الشاذلي، القاهرة، دار المعارف.
- المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده، ج ٦، تح: د. مراد كامل، القاهرة، معهد المخطوطات العربيّة، ط١، ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢م.
- المسائل النحويّة والصرفيّة في شرح أبي العلاء المعرّي على ديوان ابن أبي حصينة، رسالة ماجستير، إعداد: هاني محمّد عبد الرّزّاق القزّاز، جامعة الأزهر، كليّة اللغة العربيّة، الدراسات العليا.
- المصباح المنير للفيومي، بيروت، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٥.
- المغرب في ترتيب المعرب، المطرّزي، تح: محمود فاخوري، عبد الحميد مختار، حلب، مكتبة أسامة بن زيد، ط١، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩ م.
- مغني اللبيب، ابن هشام، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمّد الخطيب، الكويت، ط١، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م.
- المقتصد في شرح التكملة، عبد القاهر الجرجاني، تح: د. أحمد بن عبدالله الدويش، الرياض، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، عمادة البحث العلمي، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧ م.
- المنصف، ابن جني، تح: إبراهيم مصطفى، عبدالله الأمين، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، ط ١، ١٩٥٤ ـ ١٩٦٠.
- النهاية في شرح الكفاية، ابن الخبّاز، تحقيق ودراسة، رسالة ماجستير، إعداد: عبد الله عمر حاج إبراهيم، جامعة أمّ القرى، قسم الدراسات العليا، فرع اللغة، ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢.

❑❑

النقـــد النحـــوي لشعر المتنبي لدى النقاد العرب القدماء

د. محمد عبد الله*

المقدمة:

لا شك في أنه من باب تحصيل الحاصل، أن يقال: إن المتنبي شاعر عظيم، تبوأ مكانة سامقة سامية في الشعر العربي، لم يتبوأها شاعر قبله، فهذا أمر قرر على عهد المتنبي، بعد أن ذاع شعره، وأصبح على كل لسان، غدا أنشودة الزمان، فلا تكاد تجد أحداً من الناس لا يحفظ له بيتاً أو بيتين أو قصيدة.

فَإِنْ فَاتَهُ عَرْشُ المُلُوْكِ فَإِنَّه تَبَوَّأَ عَرْشاً لِلْقُلُوْبِ مُخَلَّدَا

وعني النقاد بشعره من مختلف النواحي، فقد شدَّ انتباههم نبوغه، فيمموا بوجوههم شطرهذه الظاهرة الجديدة في الشعر العربي - بعد أن وقفوا طويلاً عند أبي تمام وتلميذه البحتري - ودرسوها من مختلف الجوانب، ومن الجوانب التي عني النقاد بها الجانب النحوي. وقد لفت انتباهي هذا الجانب، فطفقت أنظر في الكتب النقدية التي عنيت به لدى القوم، فرأيت فيها تحاملاً على هذا الشاعر العظيم، حتى إنه ليُخَيَّلُ إلى العامة والشداة في النحو أن المتنبي شاعر ضعيف في العربية، وأن شعره لا يجري على أحكام العربية الفصيحة الصحيحة، فأردت أن أبحث في هذا النقد لأتمكن من وضعه في الموضع الذي يستحقه، لا استهانة بأقدارهم، ولا حطاً من منزلتهم.

---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق.

وتعود أهمية هذا البحث إلى تناوله النقد النحوي لشعر شاعر من أشهر شعراء العربية، إن لم يكن أشعرهم على الإطلاق، فهو مدينة الشعر، وهو فيه واسطة عقد الدهر. يضاف إلى هذا أن المتنبي عالم بالعربية كبير، وناقد ذوَّاقة ذو حس مرهف.

ثم إن كثيراً من النقاد الذين صدر عنهم هذا النقد، هم ـ وإن غلب عليهم جانب النقد ـ من العلماء الأبيناء، والفصحاء البلغاء، فإليهم انتهت رئاسة الأدب، ويمتلكون من الذوق السليم، والطبع القويم ما بوَّأهم تلك المكانة التي تسنَّموها، فرأيهم هو المطاع، وكلامهم هو المسموع، وقولهم هو المتبوع.

وتناولت في هذا البحث النقد النحوي لشعر المتنبي لدى النقاد العرب القدماء، فمهدت لذلك بالحديث عن عن بدايات النقد النحوي، وتحدثت بعد ذلك عن المتنبي ناقداً وعالما بالعربية، ثم عالجت مظاهر النقد النحوي، فذكرت الأبيات المنتقدة نحوياً، وبينت موضع النقد فيها مستنداً إلى الكتب النقدية المختلفة، وحللت ذلك النقد معتمداً على أحكام النحو والصرف، وكلام العرب الفصحاء الذين يحتج بهم، مبيناً فيه رأيي، ثم بينت سمات هذا النقد وأهميته، مختتماً البحث بأهم النتائج التي توصل إليها.

ولا أزعم أنني في هذا البحث المحدد الصفحات وصلت إلى حد الكمال، فهذا ضرب من المحال. وأزعم أنه بقي في النفس منه شيء، آمل أن أستدركه في قابل الأيام.

تمهيد:

النقد النحوي والصرفي للشعر قديم، ولعل إرهاصاته الأولى تعود إلى العصر الجاهلي، فقد روَوا أنَّ النابغة الذبياني ـ وهو المحكم في أشعارهم ـ وقع في الإقواء في قصيدته التي قالها في وصف المتجردة، وذلك في بيتين منها، فقد افتتحها بقوله[1]:

أمِنَ آلِ ميَّةَ رَائِحٌ أوْ مغتدِ عَجْلانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدِ

وبعد:

زَعَمَ البَوَارِحُ أنَّ رِحْلَتَنَا غَداً وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأسْوَدُ

[1] ديوان النابغة الذبياني ص ٢٩.

إلى أن قال[١]:

سَقَطَ النَّصِيْفُ وَلَمْ تُرِدْ إسْقَاطَهُ فتَنَاوَلتْهُ واتَقَتْنَا باليَدِ
بمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كَأنَّ بَنَانَهُ عَنَمٌ يَكَادُ مِنَ اللطَّافَةِ يُعْقَدُ

فورد يثرب، فأنشدها، فقالوا له: أقويت، فلم يعرف، فألقوا على فم قينة لهم:

وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ

ففطن، فلم يعد إليه، وغيره إلى: وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ

وكذلك قوله:

يَكَادُ مِنَ اللّطافَةِ يُعْقَدُ

إلى قوله:

عَنَمٌ عَلَى أغْصَانِهِ لَمْ يعْقَدِ

وقال: وردت يثرب وفي شعري هنة، وصدرت عنها وأنا أشعر العرب[٢].

على أنَّ بدايات النقد النحوي والصرفي تعود إلى زمن عبد الله بن إسحاق الحضرمي، فتذكر الروايات[٣] أن عبد الله بن أبي إسحاق كان كثير التعرض للفرزدق لما كان يورده في شعره من الشذوذ، فقد سأله: علامَ رفعت "مجلَّفاً" في قولك؟[٤]:

وَعَضُّ زَمَانٌ يَا بْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المَالِ إلاَّ مُسْحَتاً أوْ مُجَلَّفُ

قال: على ما يسوْءُكَ وينوْءُكَ[٥]. وكان تعرضه له يزعجه، فهجاه بقوله[٦]:

فَلَوْ كانَ عَبْدُ اللهِ مَوْلىً هَجَوْتُهُ وَلَكِنَّ عَبْدَ اللهِ مَوْلى مَوَالِيَا

---

[١] المصدر السّابق ص ٣٢ ـ ٣٤.
[٢] الموشح ص ٤٥ ـ ٤٨.
[٣] انظر نزهة الألباء ص ٢٠.
[٤] ديوان الفرزدق ٢٦/٢ ورواية الديوان" مسحتاً أو مجرَّفُ" والمسحت: الذي دخله الغش والحرام، والمجلَّف: المستأصل.
[٥] انظر نزهة الألباء ص ١٨.
[٦] البيت ليس في ديوانه، وهو في الكتاب ٣١٣/٣ وطبقات فحول الشعراء ١٨/١ ومراتب النحويين ص ١٢.

ولم يكد يسمعه حتى قال له: لقد لحنت أيضاً في قولك: "مولى مواليا" إنما هو مولى موال[١].

وعبد الله هذا هو الذي فتح لمن جاء بعده أن يخطئوا الشعراء الفصحاء لا من الإسلاميين مثل الفرزدق فحسب، بل أيضاً من الجاهليين، فهذا تلميذه عيسى بن عمر يسير على نهجه، ويصعد في نقده حتى العصر الجاهلي، فذكروا[٢] أنه خطّأ النابغة في قوله[٣]:

فَبِتُّ كَأَنِّيْ سَاوَرَتْنِيْ ضَئِيلَةٌ ... مِنَ الرُّقْشِ فِيْ أَنْيَابِهَا السُّمُّ نَاقِعُ

إذ جعل القافية مرفوعة، وحقها النصب على الحال؛ لأن الخبر وهو الجار والمجرور تقدم على المبتدأ، وكأن النابغة ألغاهما لتقدمهما، وجعل ناقعاً الخبر[٤]. ومن ذلك النقد الذي وجه إلى حسان بن ثابت في قوله[٥]:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى ... وَأَسْيافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

إذ استعمل جمع القلة في موضع فخر، فقد روي أن النابغة قال له: "إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك وسيوفك. وقال الصوفي معقباً على قول النابغة: "فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة وديباجة شعره، قال له: أقللت أسيافك، لأنه قال: وأسيافنا، وأسياف جمع لأدنى العدد، والكثير جفان" [٦].

وفي العصور التالية كثر هذا النقد، واتسعت دائرته، ولم تعد مقتصرة على النحويين، بل انبرى لها طائفة من النقاد غير النحاة، وسنعرض في الصفحات الآتية لمظاهر النقد النحوي لشعر المتنبي لدى النقاد العرب القدامى، وذلك بعد الوقوف وقفة قصيرة عند "المتنبي ناقداً وعالماً بالعربية".

---

[١] انظر نزهة الألباء ص ١٩.

[٢] انظر طبقات فحول الشعراء ص ١٦.

[٣] البيت في ديوانه ص ٤٦ وساورتني: واثبتني، وناقع: ثابت عتيد كامن.

[٤] انظر الكتاب ٨٩/٢.

[٥] البيت في ديوانه ٣٥/١.

[٦] انظر الموشح ص ٨٢.

المتنبي ناقدا وعالما بالعربية:

لا شك في أن المتنبي شاعر عظيم لا يُشَقُّ له غبار، ولا يدرك مداه، بيد أنَّه لم يكن شاعراً فحسب، وإنما كان ناقداً حصيفاً ذوَّاقة ذا حس مرهف، وعالما بالعربيــة كبيراً، ولا أريد الإفاضة في هذا الموضوع، وسأكتفي بعرض دليلين لتأكيد ما ذهبت إليه، أما الدليل على كونه ناقداً ذوَّاقة فأعـرض ما دار بينه وبين سيف الــدولة الحمـداني. فقد ذكرت الروايات[1] أنَّ سيف الدولة استنشده يوماً قصيدته التي يهنئه فيها بالانتصار في موقعة الحدث، ومطلعها[2]:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ ... وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

وكان معجباً بها، كثير الاستعادة لها، فاندفع أبو الطيب المتنبي ينشدها، فلما بلغ قوله فيها:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ ... كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نَائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيْمَةً ... وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

قال انتقدنا عليك هذين البيتين، كما انتقد على امرئ القيس بيتاه[3]:

كَأَنِّيَ لَمْ أَرْكَبْ جَوَاداً لِلَذَّةٍ ... وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِباً ذَاتَ خَلْخَالِ
وَلَمْ أَسْبأ الزِّقَ الرَّوِيَ، وَلَمْ أَقُلْ ... لِخَيلِيَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ

وبيتاه لا يلتئم شطراهما، كما ليس يلتئم شطرا هذين البيتين، وكان ينبغي لامرئ القيس أن يقول:

كَأَنِّيَ لَمْ أَرْكَبْ جَوَاداً وَلَمْ أَقُلْ ... لِخَيْلِيَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَسْبَأ الزق الرَّوِيَ لِلَذَّةٍ ... وَلَمْ أَتَبَطَّن كَاعِباً ذَاتَ خَلْخَالِ

ولك أن تقول:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ ... وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيْمَةً ... كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نَائِمُ

---

[1] انظر يتيمة الدهر ١/٤٣- ٤٤ والصبح المنبي ص ٨٤- ٨٥.

[2] انظر ديوانه ٣/٣٧٨.

[3] البيتان في ديوانه ص ٣٥.

فقال: أيد الله مولانا، إن صح أنَّ الذي استدرك على امرئ القيس هذا كان أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعلم أنَّ الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفاريقه، لأنه هو الذي أخرجه من الغزلية إلى الثوبية، وإنما قرن امرؤ القيس لذّة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لَّما ذكرت الموت في أول البيت، أتبعته بذكر الردى، وهو الموت ليجانسه، ولَّما كان وجه الجريح المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً، وعينه من أن تكون باكية، قلت: ووجهك وضاح، لأجمع بين الأضداد في المعنى، وإن لم يتسع اللفظ لجميعها، فأعجب سيف الدواة بقوله، ووصله.

وأما الدليل على علمه بالعربية فأسوق هنا ما أورده صاحب نزهة الألباء من "أن أبا الطيب اجتمع هو وأبو علي الفارسي، فقال له أبو علي: كم جاء من الجموع على وزن فِعْلى؟ فقال: حِجْلَى وظِرْبَى، جمع حَجَل وظَرِبَان. قال أبو علي: فسهرت تلك الليلة ألتمس لها ثالثاً، فلم أجد، وقال في حقه: ما رأيت رجلاً في معناه مثله، وهذا من مثل أبي علي كثير في حق المتنبي" [(١)].

وأوردت هذا الحديث للتدليل على أنَّ المتنبي كان كثير النظر في شعره، وهو أعلم بمضايقه من هؤلاء النقاد الذين تعرضوا له، كما أنَّ علمه بالعربية جعله يأتي بالغريب والحوشي الاستعمال، وهو يعلم أن في مجلس سيف الدولة من يتعرض له، فينبري للرد عليه بما يكتبه، وهذا ما نلحظه فيما يأتي.

مظاهر النقد النحوي لشعر المتنبي:

سأذكر فيما يأتي المواضع النقدية، ونقد النقاد، والأبيات المنقودة من الناحية النحوية، وأبين رأي النحويين في ذلك، ثم أناقش هذا النقد مستنداً إلى رأي النحويين، مبيناً رأيي فيه، وذلك بحسب تسلسل الأبواب النحوية.

الممنوع من الصرف: صوغ "فُعَال" من فوق "رُبَاع":

أنكر النقاد على المتنبي صوغ "فُعال" من فوق "رُبَاع" في قوله[(٢)]:

أُحَادٌ أم سُدَاسٌ فِي أُحَادِ ... لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بِالتَّنَادِي

---

(١) نزهة الألباء ص ٢٩٨.

(٢) ديوانه ١/٣٥٣.

قال الجرجاني: "تعرّض فيه لوجوه من الطعن، منها قوله: "سُدَاس" وقد زعموا أنَّها غير مروية عن العرب، وإنما رُوي: "أُحَاد وثُلاُث ورُباع وعُشَار "وهذه معدولات لا يُتجاوز بها السماع، ولا يسوغ فيها القياس" [(١)].

وقال ابن وكيع [(٥)]: "ما عدلت العرب أكثر من "رُبَاع" [(٢)] ثم قال: "فعلى هذا قد استعمل المُخْتَلَف فيه، وقاس على كلام العرب الذي ينبغي أن يأخذ لغتهم سماعاً.." [(٣)].

وقال الصاحب بن عبَّاد هامزا غامزا ساخراً لامزاً: "ومن عيون قصائده التي تحيِّر الأفهام، وتفوت الأوهام، وتجمع من الحساب ما لا يدرك إلا بالإرتماطيقي، وبالأعداد الموضوعة للموسيقي، قوله:

أُحَادٌ أمْ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ ... لُيَيْلَتُنَا المَنُوْطَةُ بِالتَّنَادِيْ

وهذا كلام الحُكْل ورطانة الزُّط، وما ظنك بممدوح قد تشمّر للسماع من مادحه، فصَّك سمعه بهذه الألفاظ الملفوظة، والمعاني المنبوذة، أيُّ هِزَّة تبقى هناك، وأيُّ أريحية تثبت إذ ذاك؟!" [(٤)].

وذكر الجرجاني [(٥)] من وجوه الطعن أنه أقام أحاداً وسداساً مقام واحد وستة؛ والعرب إنما عدلوا به عن واحد واحد، واثنين اثنين، ولذلك لا يقولون للاثنين والثلاثة: هذا ثناء، وهذا ثلاث، وإنما يقولون: جاء القوم أُحَاد ومَثْنَى وثُلاث، أي: واحداً واحداً، واثنين اثنين، وثُلاث ثُلاث.

وذكر العكبري أن من وجوه الطعن حذف همزة الاستفهام من "أحاد "وليس هو بالفصيح، وإنما يقع في الشعر ضرورة [(٦)].

وبعد:

فإن ما ذكره النقاد فيه نظر: فأما قولهم: "سُدَاس" غير محكيٍّ عن العرب، فقد ذكر الجرجاني أنَّ المتنبي سئل عنه فأجاب عن قولهم: إن سُداساً غير محكيٍّ عن العرب وأن أهل اللغة يزعمون أنهم لم يزيدوا على رُباع، وإنما هي ألفاظ مسموعة يوقف بها على السماع، بأن قال: إنَّه قد جاء عن العرب خُماس وسُداس

---

(١) الوساطة ص ٩٩.
(٢) المنصف ص ٣٤٤.
(٣) المنصف ص ٣٤٥.
(٤) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ص ٦٢ ـ ٦٣.
(٥) انظر الوساطة ص ٩٩.
(٦) انظر التبيان في شرح الديوان ١/٣٥٣.

إلى عُشار، حكاه أبو عمرو الشَّيْباني، وذكره أبو حاتم في كتاب الإبل.. وهؤلاء ثقات لم يحكموا إلا ما علموا[1].

وأما قولهم: "ما عدلت العرب أكثر من رُباع "فهذا موضع خلاف، فقد أجازه كثير من النحويين. وهو رأي المبرد[2] وابن جني[3] وعزاه ابن مالك إلى الزجاج والكوفيين في شرح الكافية الشافية[4] وذكر الرضي في في شرحه على الكافية أنه رأي المبرد والكوفيين[5]، وقال المرادي[6]: "قال أبو حيان: والصحيح أنَّ البناءين مسموعان من واحد إلى عشرة، وحكى أبو حاتم وابن السكيت من أحاد إلى عُشار، قال: ومن حفظ حجَّةٌ عَلى من على من لا يحفظ".

وقد جاء ذلك في الشعر، قال الكميت[7]:

فَلَمْ يَسْتَرِيثُوكَ حَتَّى رَمَيْـ ... ـتَ فَوْقَ الرِّجَالِ خِصَالا عُشَارَا

وقال آخر[8]:

ضَرَبْتُ خُمَاسَ ضَرْبَةَ عَبْشَمِيٍّ ... أدارَ سُدَاسَ ألا يَسْتَقِيْمَا

وقد نسبت العرب إلى كل ذلك فقالوا: خُمَاسي وسُدَاسي وعُشَارِي، قال أبو النجم[9]:

فوق الخُمَاسي قليلاً يَفْضُلُهْ[10]

وأما إقامة "أُحاد "و "سُداس "مقام "واحد "و "ستة "فقد نقل الجرجاني[11] قول المحتج له، وذكر أنه قد تكلم بها في معنى الأعداد المفردة، وعلى ذلك وقع النسب إليها في الخُماسي والعُشاري، والنسب لا يصح

---

(1) الوساطة ص ٤٥٧.

(2) انظر المقتضب ٣/٣٨٠.

(3) انظر الخصائص ٣/١٨١.

(4) انظر شرح الكافية الشافية ٣/١٢٩١.

(5) انظر شرح الرضي على الكافية ١/١١٥.

(6) توضيح المقاصد ٣/١١٩٧.

(7) البيت في ديوانه ١/١٦٢.

(8) لم أقف على قائله، وهو بلا نسبة في الوساطة ص ٤٥٧ والهمع١/٨٤.

(9) البيت في ديوانه ص ٣١٩.

(10) غُلامٌ خُمَاسِيٌّ: طوله خمسة أشبار. انظر اللسان (خمس).

(11) انظر الوساطة ص ٤٥٨.

إلا على هذا المعنى، وقد استدلوا بقوله:

ضَرَبْتُ خُمَاسَ ضَرْبَةَ عَبْشَمِيٍّ

وجعل القزاز[١] ذلك وجه الكلام.

وأما ما يتعلق بحذف همزة الاستفهام، فقد أجاب عنه العكبري بأنها ضرورة، وذكر شواهد على ذلك[٢]. أبعد هذا كله يعاب على أبي الطيب استعماله هذا!؟ وبقي في الناس من يفهم.

الفاعل:

١- أخذ ابن وكيع على المتنبي تذكير الفعل "تشابها "في قوله[٣]:

مَثَّلْتِ عَيْنَكِ فِيْ حَشَايَ جِرَاحَةً ... فَتَشَابَهَا كِلْتَاهُمَا نَجْلاءُ

قال[٤]: "كان يجب أن يقول: فتشابهتا، يريد أن الـ "جراحة "مؤنث، وكذلك الـ "عين" ، فحق الفعل وجوب التأنيث، لأن الفاعل ضمير يرجع إلى مؤنث، ويستوي في ذلك عند النحويين الحقيقي والمجازي، قال: ولكن الـ" عين "تأنيثها غير حقيقي، ولو استعمل القياس على قوله لقال: كلاهما أنجل، أو كلتاهما نجلاء" .

ما ذكره الناقد صحيح قياساً، ولكننا نجد من يجيز له ذلك، فقد ذكر العكبري[٥] أن قوله: "فتشابها "كان حقه أن يكون "فتشابهتا "ولكنه حمل الـ "جراحة "على "الجرح "والعين على "العضو" فقال: "تشابها". وأجاز ذلك كثير من النحويين، كما في قول الشاعر[٦]:

فَلا مُزْنَةٌ وَدَقَتْ وَدْقَهَا ... ولا أَرْضَ أَبْقَلَ إِبْقَالَهَا

---

[١] انظر ضرائر الشعر ص ٣٧.

[٢] انظر التبيان في شرح الديوان ١/ ٣٥.

[٣] ديوانه ١/ ١٤.

[٤] المنصف ص ٤٧٤.

[٥] انظر التبيان في شرح الديوان ١/ ١٤.

[٦] هو عامر بن جُوَيْن الطائي. انظر الكتاب ٢/ ٤٦.

فقد ذكر ابن جنّي[١] أنه من باب الحمل على المعنى، فذهب بالأرض إلى الموضع والمكان. وقول الشاعر[٢]:

فَإِمَّـا تَـرَي لِمَّتِـي بُـدِّلَتْ   فَـإِنَّ الحَـوَادِثَ أَوْدَى بِهَـا

فحُمِل "الحوادث "على معنى "الحدثان "وهو مذكر[٣].

ومنهم من عدَّ ذلك ضرورة شعرية[٤].

وذهب ابن كيسان إلى أنه جائز في السعة، وعدَّ ذلك قياسياً[٥].

وفي هذا كله عذر لأبي الطيب، ولا يبقى لنقد الناقد معنى.

٢- قال ابن وكيع معقباً على قول المتنبي[٦]:

وَرَمَـى وَمَـا رَمَتَـا يَـدَاهُ فَصَـابَنِي   سَـهْمٌ يُعَـذِّبُ وَالسِّـهَامُ تُـرِيْحُ

" ثنّى الفعل في تقدمه، على مذهبه في التسامح " [٧].

كنا نتوقع من الناقد هنا أن ينكر هذه اللغة الموسومة بلغة "أكلوني البراغيث "ـ إشارة إلى ضعفها ـ وكان حريا بالنقاد أن يَنفروا منها ويُنفِّروا، فهذا ابن وكيع المتشدد في كل شيء يبدو متساهلاً، ويفهم من كلامه أنه يجيزها. ولو أن النقاد وسموها بالضعف، والقبح والشذوذ، لكان قولهم مسموعاً، ورأيهم متبوعاً، ولكنه النقد الأجوف الذي لا يقصد وجه الحق، ولا ينحو نحو الصدق.

وهي لغة ضعيفة، واستعمالها بعيد عن الصواب، ويؤدي إلى التشتت والاضطراب، ولا يجوز استعمالها في الشعر المحدث، فلغته يجب أن تكون اللغة العالية المثالية المعروفة، لا اللغة الضعيفة التي يهجرها أصحابها في شعرهم إذا قصدوا أسواق العرب الأدبية. فنحن لا نجد لها أثراً في معلقاتهم، فهم كانوا

---

[١] انظر الخصائص ٤١١/٢ ـ ٤١٢.

[٢] هو الأعشى، والبيت في ديوانه ص ٣٢ والكتاب ٤٥/٢ - ٤٦ ورواية الديوان:
فَإِنْ تَعْهَدِيْنِي، وَلِيْ لِمَّةٌ

[٣] انظر شرح المفصل لابن يعيش ٥٠٨/٥ وشرح التسهيل ١١٢/٢.

[٤] انظر الكتاب ٤٥/٢ ـ ٤٦ ونضرة الإغريض ص ٢٨٦.

[٥] انظر توضيح المقاصد ٥٩٢/٢ والهمع ٦٥/٦.

[٦] ديوانه ٢٤٥/١.

[٧] المنصف ص ٢٩٢.

يستعملون اللغة المثالية المشتركة، وهي لغة قريش، ولا يجوز لشاعر عظيم كالمتنبي استعمال لغة ضعيفة.

على أننا يمكن أن نلتمس لأبي الطيب عذراً، وهو أنه استعملها ليدل على معرفته بلغات العرب، ضعيفها وقويِّها، قليلها وكثيرها.

نائب الفاعل: قال ابن وكيع معقباً على قول المتنبي[(١)]:

لَيْسَ بِالْمُنْكَرِ أَنْ بَرَّزْتَ سَبْقاً ... غَيْرُ مَدْفُوعٍ عَنِ السَّبْقِ العِرَابُ

"ذكَّر المؤنث هاهنا، ولا فرق بين أن يقول مثل هذا، أو أن يقول: الهندات قائم، وذلك غير جائز، وليس يتعمد مثل هذه الضرورات، ولكن يغيب عنه علمها" [(٢)].

يبدو أن الناقد أراد تخطئة المتنبي فيما لا خطأ فيه، فابن وكيع يرى أن "العراب" مبتدأ مؤخر، والتقدير: العراب غير مدفوعة عن السبق، وعلى هذا التقدير يجب تأنيث" مدفوع "لكن هذا الإعراب غير مراد، وهذا ما ذهب إليه أبو حيان[(٣)]، فقد رأى أن "العراب "نائب فاعل لـ "مدفوع" . وكان حرياً بالناقد أن يحمل البيت على الإعراب الصحيح، فيريح ويستريح، لكنه النقد الذي يراد به النقض لا النقد، والهدم لا البناء.

المبتدأ والخبر: المطابقة في الضمير العائد: قال العميدي معقباً على قول المتنبي[(٤)]:

حَشَايَ عَلَى جَمْرٍ ذَكِيٍّ مِنَ الهَوَى ... وَعَيْنَايَ فِي رَوْضٍ مِنَ الحُسْنِ تَرْتَعُ

" ولو قال: "ترتعان" كان أصوب وأبلغ لولا ضرورة القافية" [(٥)].

ما ذهب إليه الناقد صحيح ولا غبار عليه، وهو أقوم قيلاً. بيد أن النحاة أجازوا[(٦)] ـ إذا تقدم اسمان متلازمان لا ينفكان كالعينين ـ أن يعود إليهما ضمير بصيغة الإفراد كما في قول امرئ القيس[(٧)]:

---

(١) ديوانه ١/١٣٥.

(٢) المنصف ٥٣١.

(٣) هذا ما ذكره البغدادي في الخزانة ١/٣٤٦ نقلاً عن التذكرة، ولم أقف عليه فيها.

(٤) ديوانه ٢/٢٣٥.

(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي ص ٥٣.

(٦) انظر المحتسب ٢/١٨٠ - ١٨١ وأمالي ابن الشجري ١/١٨١- ١٨٤ والمقرب ١/٢٥٢ وتذكرة النحاة ص٣٥٨ وغيرها.

(٧) ملحق ديوانه ص ٤٧٢.

لِمَـــنْ زُحْلُوقَـــةٌ زُلُّ بهـــا العينـــان تَنْهَـــلُّ[١]

فقال: "تنهلُّ" ولم يقل: "تنهلان" لأنهما بمنزلة العضو الواحد. والمتنبي استعمل اللفظة عينها، وهو قصد إلى ذلك قصداً وعمد إليه عمداً، ولم يضطر إليه، كما ذهب إلى ذلك الناقد، فله عن ذلك مندوحة، فبوسعه أن يقول: وعينيَ في روض من الحسن ترتع.

وما يؤكد هذا أن الرضي[٢] تمثل به على وقوع المفرد موقع المثنى فيما يصطحبان.

وما رأى الناقد فيه عيباً، جعله النحوي دليلاً على وقوع المفرد موقع المثنى.

المنادى: حذف حرف النداء: لحنوا المتنبي في قوله[٣]:

هَـذِيْ بَـرَزْتِ لَنَـا فَهِجْـتِ رَسِيْسَـا ثُـمَّ انْصَـرَفْتِ وَمَـا شَـفَيْتِ نَسِيْسَـا[٤]

فقد ذكر الجرجاني[٥] أن هذا من الأبيات التي يتجه فيها الطعنُ على أبي الطيِّب، ويضعف الاحتجاج عنه، وقالوا: حَذَفَ علامة النداء من "هذي" وحذفها خطأ، لأن "هذي" تصلح أن تكون نعتاً لـ" أي" وكل معرفة تصلح أن تكون نعتاً لـ "أي" فحذف علامة النداء منها غير جائز. وقال ابن وكيع[٦]: "حذف النداء من من المبهمات لحن عند البصريين[٧]؛ لأنه لا إعراب له يدل على إرادتك كما يدل قولك: "زيد، أقبل "على المحذوف، ويشكل، ولا يجوز إلا في رواية شاذة غير موثوق بها، ولا معوَّل عليها".

وقال الثعالبي[٨]: "ولأبي الطيب ابتداءات ليست لعمري من أحرار الكلام وغرره، بل هي ـ كما نعاها عليه العائبون ـ مُسْتَشْنَعَةٌ لا يَرْفَعُ السمعُ لها حجابَه، ولا يفتح القلبُ لها بابَهُ، كقوله:

هَـذِيْ بَـرَزْتِ لَنَـا فَهِجْـتِ رَسِيْسَـا ثُـمَّ انْثَنَيْـتِ وَمَـا شَـفَيْتِ نَسِيْسَـا

---

(١) زُحْلُوقَةٌ زُلٌّ، أي: زَلَق.

(٢) انظر شرح الرضي على الكافية ٣٦٢/٣.

(٣) ديوانه ١٩٣/٢.

(٤) الرسيس: ما رسَّ في القلب من الهوى، أي: ثبت، والنَّسيس: بقيَّة النفس.

(٥) انظر الوساطة ص ٤٦٥.

(٦) المنصف ص ٢٦٥.

(٧) هذا ما ذهب إليه كثير من القدماء. انظر الكتاب ٢٣٠/٢ والمقتضب ٢٥٨/٤ والأصول ٣٢٩/١ والجمل للزجاجي ص ١٥٦ والمفصل ٤٤ وغيرها.

(٨) يتيمة الدهر ١٨١/١.

فإنه لم يرضَ بحذف علامة النداء من "هذي" ــ وهو غير جائز عند النحويين ــ حتى ذكر الرسيس والنسيس، فأخذ بطرفي الثقل والبَرْدِ".

ولم يقتصر الأمر على النقاد، فهذا ما أخذه عليه بعض النحويين أيضاً[١].

الحق أن ما ذهب إليه النقاد هو القياس، ولكن استعمال المتنبي لا يعدم وجهاً في العربية، فقد أجاز ذلك فريق من النحويين، وذكر ابن مالك[٢] أنه مذهب الكوفيين، ويشهد على صحة كلامهم قول ذي الرمة[٣]:

إِذَا هَمَلَتْ عَيْنِي لَهَا قَالَ صَاحِبِي بِمِثْلِكَ، هَذَا، فِتْنَةٌ وَغَرَامُ

ودافع الجرجاني[٤] عن المتنبي، وأيد دفاعه بأن ذلك مسموع عن العرب، من ذلك قول الشاعر[٥]:

صَاحِ، هَلْ أَبْصَرْتَ بِالخَبْتَيْنِ مِنْ أَسْمَاءَ دَارَا

وقول العجاج[٦]:

جَارِيَ لا تَسْتَنْكِرِيْ عَذِيْرِي[٧]

فإذا جاز هذا في النكرات فهو في المعارف أجوز؛ مع أن النحويين قد أجازوا ذلك وأدخلوه في أبواب ضرورة الشعر.

وأجاز المعري[٨] أن تكون "هذي "موضوعة موضع المصدر، وهو إشارة إلى البرزة الواحدة، أي: هذه البرزة برزت لنا.

وردَّ ذلك ابن مالك بأنه لا يشار إلى المصدر إلا منعوتاً بالمصدر المشار إليه، نحو: ضربته ذلك الضربَ"[٩] ورد عليه ابن هشام ببيت أورده هو[١٠].

---

[١] انظر المغني ص ٨٤١.
[٢] انظر شرح الكافية الشافية ١٢٩١/٣ وشرح ألفية ابن مالك لابن الناظم ص ٥٦٦.
[٣] ديوانه ١٥٩٢/٣.
[٤] انظر الوساطة ص ٤٦٦.
[٥] هو الأحوص، والبيت في ديوانه ص ١٠٢.
[٦] ديوانه ٣٣٢/١.
[٧] العذير: الحال.
[٨] انظر معجز أحمد ٢١٠/١ والفتح على أبي الفتح ص ١٦٢.
[٩] انظر شرح التسهيل ١٨٢/٢.
[١٠] انظر المغني ص ٨٤١.

وبعد: فإنه يمكن أن يجاب عن أبي الطيب بأن ما لحَّن فيه هو مذهب الكوفيين[١]، ولا تثريب عليه في التزام مذهبهم، وهو يميل إلى مذهبهم ـ كما ذكر ابن يعيش[٢] ـ فهم يجيزون ذلك، واحتجوا على ذلك بقوله تعالى[٣]: ﴿ثُمَّ أَنْتُمْ هَؤُلاءِ تَقْتُلُوْنَ أَنْفُسَكُمْ﴾ أي: يا هؤلاء[٤].

ويؤيده السماع عن العرب.

الحال:

قال ابن وكيع[٥] معلقاً على بيت المتنبي[٦]:

أَفْرَسُهَا فَارِساً، وَأَطْوَلُهَا بَاعاً، وَمِغْوَارُهَا، وَسَيِّدُهَا

"قال بعض النحويين: إن "فارساً" منصوب على الحال، لا على التمييز، قال: وهو بيت فارغ".

لم يبين لنا الناقد الحصيف المقصود من قوله: "وهو بيت فارغ" ولكن أحسبه يريد أن إعراب "فارساً" حالاً، لا فائدة منه، وهو لغو من الكلام، وجعل البيت فارغاً بسبب هذه الحال.

لا شك في أن كلام الناقد هو الفارغ، فقد فاته أن هذه الحال جاءت مؤكدة لعاملها[٧] وذلك كقوله تعالى[٨]: ﴿وَأَرْسَلْنَاكَ لِلنَّاسِ رَسُوْلاً﴾. فابن وكيع متحاملٌ على المتنبي، فهو يطلب العيوب طلباً طلباً كما يقول المتنبي[٩]:

كَمْ تَطْلُبُوْنَ لَنَا عَيْباً فَيُعْجِزُكُمْ وَيَكْرَهُ اللهُ مَا تَأْتُوْنَ وَالكَرَمُ

---

[١] انظر شرح الكافية الشافية ١٢٩١/٣.

[٢] انظر شرح المفصل ٢٩٢/٢.

[٣] البقرة، من الآية ٨٥.

[٤] انظر شرح المفصل لابن يعيش ٢٩٢/٢.

[٥] المنصف ص١٠٠ وأراد بالنحوي ابن جني. انظر الفسر ٨٦١/٢.

[٦] ديوانه ٣٠٦/١.

[٧] انظر شرح التسهيل ٣٥٧/٣ وشرح شذور الذهب ٣١٩ والهمع ٣٩/٤.

[٨] النساء، من الآية ٧٩.

[٩] ديوانه ٣٧١/٣.

الإضافة:

١- **إضافة "ذوات "إلى الضمير:** أخذوا على المتنبي إضافة "ذوات "إلى الضمير في قوله[١]:

سِــرْبٌ مَحاسِــنُهُ، حُرِمْــتُ ذَوَاتِهــا دَانِــي الصِّــفَاتِ بَعِيْــدُ مَوْصُــوفَاتِهَا

قال ابن وكيع[٢]: "ذوات محاسنه، أي: صواحب محاسنه، وهو لحن عند سيبويه[٣] وعند جميع البصريين، لأنهم لا يجيزون إضافة" ذو وأخواتها إلى الضمير، لأنهم لا يجيزون: ضربت ذاه، يريد: صاحبه".

ما ذهب إليه الناقد صحيح، فنحاة البصرة[٤] لا يجيزونه. لكن المتنبي لا يجري على مذهبهم، وتخطئته استناداً إلى ذلك تحكم. ثم إن هنالك من يجيز إضافته إلى ضمير الغائب والمخاطب، قال ابن مالك[٥]: "وقد يضاف "ذو" إلى ضمير غائب و مخاطب، فمن إضافته إلى ضمير الغائب قول عمر ـ رضي الله عنه ـ: "اللهم صل على محمد وذويه" [٦] ومنه قول الشاعر[٧]:

صَــبَحْنَا الخَزْرَجِيَــةَ مُرْهِفَــاتٍ أَبَــارَ ذَوِي أُرُومَتِهَــا ذَوُوْهَــا

وما أنشد الأصمعي من قول الآخَر[٨]:

إِنَّمَا يَصْطَنِعُ المَعْرُوْفَ مِنَ النَّاسِ ذَوُوْهُ

ومن إضافته إلى ضمير مخاطب قول الأحوص[٩]:

---

[١] ديوانه ١/٢٢٥.

[٢] المنصف ص ٥٩٧.

[٣] لم ينص سيبويه على ذلك.

[٤] انظر المقتضب ٣/١٢٠ وقال أبو حيان في النكت الحسان ص ٣٦ ـ ٣٧ :"هذا المشهور في كتب أصحابنا. ونقل ابن أصْبَغ أن الكسائي منعه، وتابعه النحاس والزبيدي". وانظر الإيضاح، للفارسي، ص ٢١٦ - ٢١٧ وشرح الرضي على الكافية ٢/٢٧٤.

[٥] شرح التسهيل ٣/٢٤٢ وانظر الهمع ٤/٢٨٤.

[٦] لم أقف على هذا الأثر.

[٧] هو كعب بن زهير، والبيت في ديوانه ص ١٢٥ ورواية الديوان: أباد.

[٨] مجهول قائله. انظر الدرر ٢/٦١ وهو في شرح المفصل ١/١٠٥ بلا نسبة، وبرواية:
إِنَّمَا يَعْرِفُ ذَا الفَضْــلَ مِنَ النَّاسِ ذَوُوْهُ.

[٩] البيت في ديوانه ص ١٧٩ ورواية الديوان:
وَلَكِنْ رَجَوْنَا مِنْكَ مِثْلَ الذِيْ بِهِ صُرِفْنَا قَدِيْماً مِنْ ذَوِيْكَ الأَفَاضِلِ

وَإِنَّــا لَنَرْجُــوْ عَــاجِلاً مِنْـكَ مِثْـلَ مَــا رَجَوْنَــاهُ قِــدْماً مِــنْ ذَوِيْــكَ الأَفَاضِــلِ"

وخصه بعضهم بالشعر[١].

وأجاز ابن بري إضافته إلى المضمر إذا لم يكن وصلة إلى الوصف بأسماء الأجناس، فيضاف إلى ما يضاف إليه "صاحب" لأنه بمعناه[٢].

يتضح مما ذكرنا أنّ إضافة "ذو" موضع خلاف ليس بين نحاة البصرة والكوفة فحسب، بل بين نحاة المدرسة الواحدة، وأبعد من هذا أننا نجد من يضطرب رأيه في ذلك، فيمنعه مرة، ويجعله من قبيل الضرورة مرة أخرى، فقد منعه أبو حيان في النكت، وأجازه ضرورةً في الارتشاف، ومر ذلك منذ قليل.

أبعد هذا كله تثريب على أبي الطيب في استعماله هذا؟!

٢- الفصل بين المتضايفين: عابوا قول المتنبي[٣]:

حَمَلْــتُ إِلَيْــهِ مِــنْ ثَنَــائِيْ قَصِــيْدَةً سَـقَاهَا الحِجَـا سَـقْيَ الرِّيَـاضَ السَّـحَائِبِ

قال أبو الحسن الجرجاني[٤]: "قالوا: فصل بين المضاف والمضاف بالمفعول، وإنما يفصل بينهما بالظروف بالظروف والحروف وما أشبههما". وعدَّه ابن رشيق[٣] قبيحاً، وقال: "التفرقة بين النعت والمنعوت أسهل من التفرقة بين المضاف والمضاف إليه، وهما بمنزلة اسم واحد"[٥]. وقال ابن حمدون[٦]: "وليس كل ما استعمله استعمله العرب يحسُنُ استعمالُهُ بالمحدثين". وقال ابن الأثير[٧]: "فصل بين المضاف والمضاف إليه، وهما كالشيء الواحد".

وبعد: فهذا النقد ما قالوه إلا جدلاً، ولم يسلكوا إلى الحق فيه سبلاً، وبيان ذلك أنَّ هذا النقد الذي تناول بيت المتنبي يستند إلى مسألة خلافية بين النحويين البصريين والكوفيين، وهي الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف والجار والمجرور[٨]. فالكوفيون يجيزونه، والبصريون يمنعونه. والمتنبي يجري على مذهب الكوفيين، وتخطئته استناداً إلى مخالفته مذهب البصريين تحكّم.

---

[١] انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ص ٢٩٣ والمقرب ١/٢١٠ وارتشاف الضرب ٤/١٨١٥.

[٢] انظر حواشي ابن بري وابن ظفر على درة الغواص ١٧٥- ١٧٦.

[٣] ديوانه ١/١٥٨.

[٤] الوساطة ص ٤٦٤.

[٥] العمدة ١/٦٨١.

[٦] التذكرة الحمدونية ٧/٣١٤.

[٧] انظر الكتاب ١/١٨٧.

[٨] انظر الإنصاف في مسائل الخلاف ٢/٤٢٧ وما بعدها.

ثم إن هنالك من يجيره في السعة محتجاً بقراءة ابن عامر[١] ــ وهو أحد القراء السبعة ـ: ﴿وَكَذَلِك زُيِّنَ لِكُثِيرٍ مِنَ الُمشْرِكِيْنَ قَتْلُ أولادَهُمْ شُرَكَائِهمْ﴾[٢] فقد فصل بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول به، وانتصر لهذه لهذه القراءة ابن عصفور[٣] وابن مالك[٤] وأبو حيان الأندلسي[٥].

فلا تثريب على المتنبي في التزام مذهبه النحوي، وهو قوي هنا، ذلك أن السماع يسنده، وما ورد عن العرب يعضده.

٣ - تعريف المضاف إليه الوصف المضاف إلى الضمير:

قال الصاحب بن عباد[٦] ناقداً قول المتنبي[٧]:

أُسَائِلُهَا عَنِ الُمتَدَيِّرِيهَا، فَمَا تَدْرِي، وَلَمْ تَذْرِيْ دُمُوْعَا

" إنه من مساءلة الطلول البالية، وكلامه أكثر منها بلى، وأكثر إخلاقاً، فإن لفظة "المتديريها" لو وقعت في بحر صافٍ لكدرته، ولو ألقي ثقلها على جبل سام لهده[٨]، فليس لها في المقت غاية، وليس لها في البرد نهاية".

والصاحب ـ كعادته ـ يلقي الكلام على عواهنه، فهو لا يفصح عما يريد، ولعله يريد إضافة اسم الفاعل الوصف المعرف بالألف واللام إلى الضمير، وإذا كان الأمر كذلك، فما أنكره وتشدد في إنكاره ليس بمنكر، فالنحاة يجيزونه في النثر بله الشعر، فقد حكى سيبويه[٩]: هم الضاربوك، وهما الضارباك.

أما إذا كان يريد النقد الأدبي، وتحكيم الذوق في ذلك، فهذا شأن آخر.

النعت: حذف الرابط من جملة الصفة : عابوا على المتنبي قوله[١٠]:

---

[١] انظر النشر في القراءات العشر ص ٢/٢٦٣.
[٢] الأنعام، من الآية ١٣٧.
[٣] انظر ضرائر الشعر لابن عصفور ١٩٨ ـ ٢٠٠.
[٤] شرح التسهيل ٣/٢٧٦ ـ ٢٧٨.
[٥] انظر البحر المحيط ٤/ ٦٥٧- ٦٥٨ والارتشاف ٢/١٨٤٥ – ١٨٤٦.
[٦] الكشف هن مساوئ شعر المتنبي ص ٦٣.
[٧] ديوانه ٢/٢٥٠.
[٨] لعل الأدق" ولو ألقيت على جبل سام لهدّته" و هذه رواية النسخة الأصلية، والنسخة" ط" بحسب ما ذكر المحقق.
[٩] انظر الكتاب ١/١٨٧.
[١٠] ديوانه ١/٢٢٥.

وَإِنِّـــيْ لَمِـــنْ قَـــوْمٍ كَـــأَنَّ نُفُوْسَـــنَا بِهَـــا أَنَــفٌ أَنْ تَسْــكُنَ اللَّحْـــمَ وَالعَظْمَـــا

قال الجرجاني[١] : "قالوا : قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول : "كأنَّ نفوسهم "ليرجع الضمير إلى الـ "قوم "فيتم به الكلام. وهذا من شنيع ما وجد في شعره " .

صحيح أن النحاة اشترطوا أن يكون في جملة الصفة ضمير يعود إلى الموصوف. بيد أن هذا الشرط ليس ضربة لازب، فهو يحذف لدلالة الكلام عليه، وذكر ابن مالك[٢] أن حذفه من جملة الصفة أكثر من جملة الخبر، وأقل من جملة الصلة .

وذكر القاضي الجرجاني[٣] اعتذارين عن المتنبي : أولهما أن في الجملة ضميراً في معنى الضمير العائد، فهو ينوب عنه، ويقوم مقامه، لأن العرب تقيم أحد الضميرين مقام الآخر في أسلوب الالتفات من الخطاب إلى الغائب، أو من الغائب إلى الخطاب، فالمراد بالضمير الثاني هو الأول، فكأنه قال : كأن نفوسهم .

وثانيهما أن الكلام قد تم عند قوله : "لمن قوم " فحذف الصفة استغناء بما تقدم، كأنه قال : وإني لمن قوم كرامٍ، ثم ابتدأ خبراً ثانياً.

والحق أن المتنبي كان بوسعه أن يقول : " نفوسهم " فيريح ويستريح، ولكنه عمد إلى ذلك عمداً، وقصد إليه قصداً، وذلك لغرض بلاغي، وهو الالتفات وجعله ابن فورَّجة[٤] قوياً جداً لكثرته في كلامهم وحملهم الكلام على المعنى، وصرفهم الضمير عن وجهه، وذلك لأن الضمير الثاني هو الأول في حقيقة الكلام، وإن اختلفت علاماتهما، ولو لم يأت إلا قول الله تعالى[٥] ((إِنَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لا نُضِيْعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلاً)) وقوله[٦] : ((والـذِيْنَ يُمَسِّكُوْنَ بِالكِتَابِ وَأَقَامُوا الصَّلاةَ إِنّا لا نُضِيْعُ أَجْرَ المُصْلِحِيْنَ)) لكفى وأقنع. ثم أيد ما ذهب إليه بشواهد فصيحة صحيحة.

---

[١] الوساطة ص ٤٤٦.

[٢] انظر التسهيل ص١٦٧ وقال ابن الشجري ١/ ١٤٠ : " إنه في الصفة أقيس" وانظر المقرب، ١/ ٢١٩- ٢٢٠ وشرح الجمل لابن عصفور ١/ ١٩٤ وتوضيح المقاصد ٣/ ٩٥٣- ٩٥٤

[٣] انظر الوساطة٤٤٧ - ٤٤٨

[٤] انظر الفتح على أبي الفتح ص ١٢٥

[٥] الكهف، الآية ٣٠

[٦] الأعراف، الآية ١٧٠

الضمير: وضع الضمير المتصل موضع المنفصل : عيب على المتنبي قوله[١]

لَـيْسَ إِلاكَ يَـا عَلِـيُّ هُمَـامٌ   سَـيْفُهُ دُوْنَ عِرْضِـهِ مَسْـلُوْلُ

وقوله[٢] :

لَـمْ تَـرَ مَـنْ نَادَمْـتَ إِلاكَـا   لا لِسِـوَى وُدِّكَ لِـيْ ذَاكَـا

فأنكروا اتصال الضمير بـ " إلا "وحق الضمير أن ينفصل عنها[٣] والوجه أن يقال : إلا إياك ؛ لأن" إلا " ليس لها قوة الفعل ، ولا هي عاملة[٤].

ما ذهب إليه النقاد هو القياس ، لكن المتنبي[٥] يستند في استعماله هذا إلى ما ورد عن العرب ، فقد احتج ببيت رواه الفراء[٦] عن العرب ، وهو قوله[٧]:

فَمَـا نُبَـالِي إِذَ مَـا كُنْـتِ جَارَتَنَـا   ألا يُجاوِرَنَـا إلاكِ دَيَّـارُ

وقال الجرجاني[٨] منافحاً عن المتنبي : " وأنا أرى ألا يُطالب الشاعر أكثر من إسناد قوله إلى شاعر عربي منقول عن ثقة ، وناهيك بالفراء ".

وأما النحاة[٩] فقد أجازوا اتصال الضمير بـ " إلا " في الضرورة. ومنهم من ذهب إلى أبعد من هذا ، فقد ذهب ابن مالك[١٠] إلى أنه ليس في قول الشاعر ضرورة ، لأنه بوسع الشاعر أن يقول :

وَمَـا نُبَـالِيْ إِذَا مَـا كُنْـتِ جارَتَنَـا   ألا يَكُـوْنَ لَنَـا خِـلٌّ وَلا جَـارُ

---

(١) ديوانه ٣/١٥٦

(٢) ديوانه ٢/٣٨٣

(٣) انظر الوساطة ص ٤٥٦- ٤٥٧

(٤) انظر التبيان في شرح الديوان ٢/٣٨٣

(٥) انظر الوساطة ص ٤٥٧

(٦) قال محقق الخزانة ٥/ ٢٧٩ : " لعله ساقط من النسخة المطبوعة من معاني القرآن ".

(٧) مجهول قائله ، انظر الخزانة ٥/٢٨٠ ، وهو بلا عزو في الخصائص١/٣٠٧ و٢/١٩٥ ، وشرح المفصل لابن يعيش ٣/٤٥ ، ٤٨

(٨) الوساطة ص ٤٥٧

(٩) انظر شرح المفصل لابن يعيش ٣/٤٨ وشرح الجمل لابن عصفور٢/١٧ والمغني ص٥٧٧ وارتشاف الضرب ٢/٩٣٣ وهمع الهوامع ١/١٩٦ والخزانة ٥/٢٧٩

(١٠) انظر شرح التسهيل ٢/٢٧٦ وأجازه ابن الأنباري في الكلام. انظر ارتشاف الض رب٢/٩٣٣

واضطرب فيه كلام ابن جنِّي، فقد ذكر في شرح ديوان المتنبي المسمى " الفسر "[(١)] أنه قبيح، وذكر في الخصائص مرة[(٢)] في باب " غلبة الفروع على الأصول " أنه طريف، والغرض فيه المبالغة، ومرة أخرى[(٣)] في في باب " خلع الأدلة " أنه من قبيل إيثار الضمير المتصل على المنفصل.

أو بعد هذا تثريب على المتنبي في استعماله هذا ؟ !

عمل " أن " المخففة في المضمر: أُنكر على المتنبي في قوله[(٤)]:

وَأَنْــكَ بِـالأَمْسِ كُنْـتَ مُحْتَلِمـاً ... شَـيْخَ مَعَـدٌّ، وأَنْـتَ أَمْرَدُهَـا

عمل " أن" المخففة في المضمر، وهي تعمل في الظاهر، قال الحاتمي مخاطباً المتنبي: " فإنك أجريت المضمر في قولك: " وأنك " مجراه مع الظاهر، وفيه قبح شديد، وإنما يحسن ذلك مع الظاهر " [(٥)]

وقال ابن وكيع: " يريد بأنَّك، وفيه قبح، لأن الإضمار يرد الأشياء إلى أصولها، والأصل الثقيلة، ولو قال: وأنت بالأمس، استراح من تعسف الإعراب، ولكنه يؤثره ".

ما قبحه الناقدان جائز في الشعر، ولا تثريب على المتنبي فيما ذهب إليه، فهو يجري على سنن الشعراء الذين سبقوه، من ذلك قول الشاعر[(٦)]:

بِأَنْـكَ رَبِيْـعٌ وَغَيْـثٌ مَرِيْـعٌ ... وأَنْـكَ هُنَـاكَ تَكُـوْنُ الثِمَـالا

فالمتنبي استعمل اللفظة نفسها، وأجاز النحاة ذلك في الشعر[(٧)]، ومنهم من أجازه في السعة[(٨)] وحُكِيَ: وحُكِيَ: أظن أنْك قائم. وإذا كان ذلك كذلك، فإن استعمال المتنبي ليس بقبيح، فهو يوافق كلام العرب، وليس من قبيل الضرورة الشعرية، ذلك بأن له عنه مندوحة، وبوسعه أن يقول: وأنت، كما قال ابن وكيع.

---

(١) انظر الفسر ٢/٦٢٩

(٢) انظر الخصائص ١/٣٠٧

(٣) المصدر السابق ٢/١٩٥

(٤) ديوانه ١/٣١٠

(٥) الرسالة الموضحة ص٥٨

(٦) نسب هذا البيت إلى كعب بن زهير في أمالي ابن الشجري ٣/١٥٣والأزهية ص ٦٢ وليس في ديوانه، والصحيح أنه لجنوب (عَمرة) أخت عمْرو ذي الكلْب الهُذَليَّة في رثاء أخيها عمْرو. انظر ديوان الهذليين ٣/١٢٢- ١٢٣

(٧) انظر شرح المفصل لابن يعيش ٨/٥٧٩- ٥٨٠ والمقرب لابن عصفور١/ ١١٠- ١١١ وشرح التسهيل ٢/٤٠ وشرح الرضي على الكافية٤/٣٦٨

(٨) انظر شرح المفصل لابن يعيش ٨/٥٨٢ وشرح الرضي على الكافية ٤/٣٦٨ والجنى الداني ص ٢١٨ .

بيد أنها لا تقوم مقامها بلاغيا، لأن المتنبي أراد التوكيد الذي تفيده " وأنك " وقصد إليه قصداً، وعمد إليه عمداً.

الظرف: أخذ على المتنبي تشديد نون " لدنَّه " في قوله[١] :

فَأَرْحَامُ شِعْرٍ يَتَّصِلْنَ لَدُنَّه وأَرْحَامُ مَالٍ لا تَنِيْ تَتَقَطَّعُ

قال ابن وكيع[٢] : " هذا من لحونه، إنما تشدد النون مع النون ". وذكر الثعالبي[٣] أن تشديد اللام من " لدنّه " غير معروف في لغة العرب. وقال ابن جني[٤] : "وي روى: يتصلن بجوده، و قوله: " لدنَّه " فيه قبح وبشاعة، لأن النون إنما تشدد إذا كانت بعدها نون، نحو: لدنِّي، ولدنَّا، كما قال تعالى[٥] : ((قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّيْ عُذْراً)) ".

وقال الجرجاني[٦] : " أنكروا تشديد النون من " لدن " وإنما هو " لدُن " و " لدْن " فأما تشديد النون فغير فغير معروف في لغة العرب، وقد كان أبو الطيب خوطب في ذلك فجعل مكان " لدنه "، " ببابه " ثم احتج بما أذكره جملة، قال: قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره، لا للاضطرار إليه، ولكن للاتساع فيه، واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون، وروى أبياتاً ".

ثم ذكر احتجاجاً للمتنبي، أوضح فيه أن تشديد النون يوضحها، لأن النون ساكنة مع هاء، والنون تبين عند حروف الحلق لتباعدها منها، فزاد في تبيينها، فاجتلب التشديد للنون[٧].

وبعد: فليس بعد كلام أبي الطيب المتنبي كلام، فهو أدرى بمضايق شعره، فقد علل فأحسن التعليل، وأول فأحكم التأويل، فلم يدع زيادة لمستزيد. ومن أعرض عما قال، ولم يقبل به، فكان على بصره غشاوة، وتاه في مهامه الغباوة، فقد قدم له حلاً، وهو أن يضع مكان " لدنه " كلمة " ببابه ".

---

(١) ديوانه ٢/٢٤٠

(٢) المنصف ص ١٧٨

(٣) انظر يتيمة الدهر ١/١٩٣

(٤) الفسر ٢/٣٥٨

(٥) الكهف، من الآية ٧٦

(٦) الوساطة ص ٤٥٠

(٧) انظر الوساطة ص ٤٥١

الاسم الموصول:

حذف صدر الصلة : عيب على المتنبي قوله[(١)] :

قَـــدْ خَلَّـــفَ العَبَّـــاسُ غُرَّتَـــك، ابْنَـــهُ ، مَـــرْأى لَنَـــا وَإِلَـــى القِيَامِـــةِ مَسْـــمَعَا

قال الصاحب بن عبَّاد[(٢)] (٩) : " و من اضطرابه في ألفاظه مع فساد أغراضه قوله :

قَـــدْ خَلَّـــفَ العَبَّـــاسُ غُرَّتَـــكَ التِـــيْ مَـــرْأى لَنَـــا وَإِلَـــى القِيَامَـــةِ مَسْـــمَعَا "

والصاحب - كعادته - يلقي الكلام على عواهنه ، فهو لم يبيِّن مراده ، ثم هو يخالف رواية البيت ليتصيد في ماء عكره. ولعله أراد - استناداً إلى روايته - حذف صدر الصلة مع قصر الصلة ، والتقدير : التي هي مرأًى لنا ، ونصب " مرأى ومسمعاً " اعتباطاً .

والرواية الصحيحة للبيت[(٣)] :

قَـــدْ خَلَّـــفَ العَبَّـــاس غُرَّتَـــكَ، ابْنَـــهُ ، مَـــرْأى لَنَـــا وَإِلَـــى القِيَامَـــةِ مَسْـــمَعَا

على حذف حرف النداء من " ابنه " أي : يا بنه ، وبناء على هذه الرواية ، فإن ما ذكره الصاحب مردود ، والبيت لا شية فيه.

الفعل: نصب المضارع بـ "أنْ" محذوفة:

من مآخذهم على أبي الطيب المتنبي نصب المضارع بـ "أنْ " محذوفة في قوله[(٤)] :

بَيْضَـــاءُ يَمْنَعُهَـــا الـــتَّكَلُّمَ دَلُّهَـــا تِيهـــاً ، وَيَمْنَعُهَـــا الحَيَـــاءُ تَمِيْسَـــا

قال الجرجاني[(٥)] : " نصب " تميس "مع حذف " أنْ " وهو عند النحويين ضعيف ، لا يجيزون النصب

---

(١) ديوانه ٢٦٨/٢

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ص ٦٢

(٣) انظرالفسر٤٠٣/٢ ومعجز أحمد ٦٦/٢ و ديوانه بشرح العكبري ٢٦٨/٢

(٤) ديوانه ١٩٥/٢

(٥) الوساطة ص ٤٦٦

على إضمار " أنْ " إلا أن يكون منه عوض[١] وقد أجازه الكوفيون[٢] ، وأنشدوا قول طرفة[٣] :

ألا أيُّهَا الزَّاجِرِيْ أحْضُرَ الوَغَى وَأنْ أشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أنْتَ مُخْلِدِيْ ؟

بإضمار " أنْ " والبصريون يروونه على الرفع " ، وتأولوا رواية النصب بأنها - إن صحت - محمولة على أنه توهم أنه أتى بـ " أن " فنصب على طريق الغلط " .

وبعد : هذا نقد من ضاقت حيلته ، وقلت وسيلته ، فقد قلنا - غير مرة - إن المتنبي يجري على مذهب الكوفيين ، وفي تخطئته استناداً إلى مذهب البصريين تحكم محض ، وقمين بالنبذ والرفض. ومذهبهم هنا قوي ، ذلك أن فيه توسُّعاً ، ويعضده السماع ، والأولى أن ندع ما ضاق لما اتسع.

حذف نون " يكن " : وعابوا على المتنبي حذف نون " يكن " في قوله[٤] :

جَلَلاً كَمَا بِيْ فَلْيَكُ التَّبْرِيْحُ أغِذَاءُ ذَا الرَّشَأ الأغَنِّ الشِّيْحُ ؟

قال ابن وكيع[5] : " هذا بيت فيه عيوب ، منها حذف النون من " يكن " لأنها قويّة بالحركة اللازمة لالتقاء الساكنين ، وعيب آخر أنه حذفها مع الإدغام ، وهذا غير معروف ؛ لأنه قيل في بني الحارث : بلْحارث ، ولم يقل في بني النجار : بنجار[٦] وهاهو قد قال : فليك التبريح ، فحذف مع الإدغام ، ولم يكن علمه بالعربية طائلاً ".

ما ذكره الناقد هو القياس ، فقد نص علماء العربية على أنَّه لا يجوز حذف نون " يكن " إذا وليها ساكن[٧] ، وإنما يجوز أن تحذف إذا وليها متحرك. ولكن ما فعله المتنبي وارد في الشعر ، وقد اعتذر له القاضي القاضي الجرجاني قائلاً : " قال أهل الإعراب : حذف النون من " تكن " إذا استقبلتها اللام خطأ ، لأنها تتحرك إلى الكسر ، وإنما تحذف استخفافاً إذا سُكِّنت ، فقال لهم المحتج عن أبي الطيب : لعمري إن وجه

---

[١] انظر الكتاب ٩٩/٣ - ١٠٠ والمقتضب ٨٢/٢ - ٨٣ والمسائل العسكريات ص١٠٩ وأمالي ابن الشجري٣ /٢٠٩ - ٢١٠

[٢] انظر الإنصاف ٢/ ٥٥٩ وما بعدها

[٣] ديوانه ص ٣١

[٤] ديوانه ٢٤٣/١

[5] المنصف ص ٢٨٨

[٦] في المنصف " بلنجار" ولعل الصحيح ما أثبتناه

[٧] انظر الكتاب ٣٥/١ ، ٢٦٥- ٢٦٦ ، ٢٩٤ ، و٥٠٦/٣ والمقتضب٣٦٤/٢ و١٦٧/٣و شرح الرضي على الكافية ٢٠٩/٤ وارتشاف الضرب ١١٩٣/٣ وغيرها

الكلام ما ذكرتم ، لكن ضرورة الشعر تجيز حذف النون مع الألف واللام ، وقد حكاه أبو زيد عن العرب في كتابه المعروف بكتاب النوادر ، وأنشد لحسيل بن عُرْفُطة[١] :

لَـــمْ يَـــكُ الحَـــقُّ سِـــوَى أنْ هَاجَـــهُ   رَسْـــمُ دَارٍ قَـــدْ تَعَـــفَّى بِالسِّـــرَرْ
غَيَّـــرَ الجِـــدَّةَ مـــنْ عِرْفَانِهـــا   خِـــرَقُ الـــرِّيحِ وَطُوْفَـــانُ المَطَـــرْ

وأبو زيد ثقة ، والرواية عن العرب حجة[٢] ".

وقال صاحب " نضرة الإغريض[٣]" : " أما صواب الكلام فإثبات النون متحركة ، ولكن ضرورة الشعر دعته دعته إلى ذلك ، وقد حكى أبو زيد في النوادر عن العرب مثل هذه الضرورة فيما أنشده الحُسَيْلُ بنُ عُرْفُطَة ، قال :

لَـــمْ يَـــكُ الحَـــقُّ عَلَـــى أنْ هَاجَـــهُ   رَسْـــمُ دَارٍ قَـــدْ تَعَفَّـــى بِالسِّـــرَرْ "

ثم إن هناك من النحاة من يجيز حذفها إذا وليها ساكن ، وهو المنقول عن يونس بن حبيب ، ووافقه ابن مالك[٤].

الشرط : قال العميدي[٥] في بيت المتنبي[٦] :

إِذَا أَنْـــتَ أَكْرَمْـــتَ الكَـــرِيْمَ مَلَكْتَـــهُ   وَإِنْ أَنْـــتَ أَكْرَمْـــتَ اللَّئِـــيْمَ تَمَـــرَّدَا "

" وأما قوله : " وإن أنت " فخطأ ، وإن جاز مثله للشاعر ، ولقد تعب قوَّاه الله تعالى في مسخ هذا البيت.

وبعد : فهذا بيت ذاع على ألسنة الناس ، حتى إنك لا تكاد تجد أحداً منهم لا يحفظه ، فقد حاول العميدي أن يُذهب بريقه ، ولكن هيهات ! فقد زعم أن المتنبي أخطأ ، بيد أنه لم يبيِّن لنا هذا الخطأ ، وأغلب الظن أنه أراد به استعمال " إذا " التي تفيد اليقين في الشطر الأول ، و"إنْ " التي تفيد الشك في الشطر الثاني[٧]. الثاني[٧].

---

[١] في النوادر ص٧٧ " وقال حُسَيْل بن عُرْفُطَة ، وهو جاهلي ، قال أبو حاتم هو حسين وأخطأ ، وروى أبو العباس : حَسِيل ، بفتح الحاء وكسر اللام "
[٢] الوساطة ص ٤٤١
[٣] نضرة الإغريض ص ٢٦٩
[٤] انظر التسهيل ص ٥٦ وشرح الكافية ١/٤٢٣ وشرح التسهيل ١/٣٦٦- ٣٦٧ فأبو الطيب منصور من جهتين ، لا جهة واحدة
[٥] الرسالة الموضحة ص٥٩
[٦] ديوانه ١/٢٨٨
[٧] أشار إلى هذا محقق الإبانة ، انظر الإبانة ص ٥٩

وإذا كان ذلك كذلك فإن ذلك ليس بعيب ، وإنما مما يحسب له ، فقد استعمل الأداة التي تفيد اليقين مع الكريم تفاؤلاً بحصول ذلك ، واستعمل مع اللئيم الأداة التي تفيد الشك رجاء عدم حصول ذلك.

وأما قوله : " وقد تعب قواه الله في مسخ هذا البيت ، ." فلعله أراد أنه بيت مسروق، ودليل ذلك أنه ذكر بعد بيت المتنبي هذا بيتين لبعض الأعراب ، هما :

ولا يَكْشِفُ الغَمَّاءَ إلا ابنُ حُرَّةٍ ... يَرَى غَمَرَاتِ المَوْتِ ثُمَّ يَزُوْرُهَا

نُقَاسِمُهُمْ أَسْيَافَنَا شَرَّ قِسْمَةٍ ... فَفِيْنَا غَوَاشِيْها ، وَفِيْهِمْ صُدُوْرُها[١]

فهذه سرقة - إن سلمنا بذلك - مستحبة ، فقد زادت البيت حلاوة ، ورونقاً وطلاوة. وإذا كان هذا البيت مسروقاً فليس ثمة بيت في الدنيا غير مسروق.

حروف الجر:

توالي حروف الجر: وعابوا قول المتنبي[٢] :

وَتُسْعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ ... سَبُوْحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ

قال أبو هلال العسكري[٣] معلقاً على البيت السابق : " ولا أعرف أحداً كان يتتبع العيوب فيأتيها غير مكترث إلا المتنبي ، فإنه ضمَّن شعره جميع عيوب الكلام ، ما أعدمه شيئاً منها حتَّى تخطَّى إلى هذا النوع .. فأتى من الاستكراه بما لا يُطَارُ غرابه ". وقال ابن الأثير[٤] : " إنه من الثقيل الثقيل الثقيل " .

هذا نقد لا يقوله إلا من كثر ادعاؤه ، وقل في وجهه ماؤه ، فصار يخبط خبط عشواء ، ويتيه في ضلالة عمياء ، فما عسى أن يقوله الناقدان الحصيفان في قوله تعالى[٥] : ((وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى قَوْمِهِ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ جُنْدٍ مِنَ

---

[١] الغواشي : جمع غاشية ، وهي الجلد الذي يلبس جلد السيف .

[٢] ديوانه ١/ ٢٧٠

[٣] الصناعتين ص ١٦٦

[٤] المثل السائر ١/ ٣٠٨

[٥] يس ، الآية ٢٦

مِنَ السَّمَاءِ وَمَا كُنَّا مُنْزِلِيْنَ)) وقوله تعالى[١] : ((يُنَزِّلُ الْمَلائِكَةَ بِالرُّوْحِ مِنْ أَمْرِهِ عَلَى مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ)) وقوله تعالى[٢] : ((مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إلا اتِّبَاعَ الظَّنِ)) وقوله تعالى[٣] : ((وَلا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَداً)).

ومما يدعو إلى العجب العجاب، ويثير الدهشة والاستغراب، أن ترى ما ينهى الناقد عنه يقع فيه :

إذا فَعَلَ الفَتَى مَا عَنْهُ يَنْهَى ... فَمِنْ جِهَتَيْنِ لا جِهَةٍ أَسَاءَ

قال ابن سنان[٤] : " وقد أنكر أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب ما ذكرناه من قبح تكرار حروف الرباطات، وقال في كتابه " الخراج وصناعة الكتابة : " فأما " له منه، أو منه عليه، أو به له، أو ما جرى هذا المجرى " ففيه قبح، وسبيل دفعه إذا وقع أن يحتال في فصل ما بين الحرفين بكلمة، مثل أن يأتي ما يحتاج إلى أن يقال فيه : أقمت شهيداً به عليه، فيقال : أقمت عليه شهيداً به، ثم قال بعد أوراق يسيرة : وبلغني أن المأمون أمر عمرو بن سعدة يوماً أن يكتب لرجل له به عناية، فنسي أبو الفرج ما كان قدمه، وسها عما أنكره ".

وفي هذا عبرة لمن يعتبر. ثم إن أبا جعفر أتى بما نهى عنه وقبحه في السعة، وتجنبه سهل لا يحتاج إلى طول تأمل، وتدقيق نظر، لكن الإنسان عَمٍ عن عيوبه.

سمات هذا النقد:

ثمة فرق بين نقد النقاد ونقد النحويين، فمنهج النقاد يقوم على تحكيم الذوق في النص الذي يتعرضون له بالنقد، أما النحويون فإن منهجهم النقدي يعتمد على معايير الخطأ والصواب، والصحيح وغير الصحيح، وما يجوز وما لا يجوز، فإذا دار الأمر بين مراعاة أحكام النحو والصرف، ومراعاة الذوق، فإنه من المتوقع من النقاد أن يراعوا أحكام الذوق، كما يفترض في هؤلاء النقاد أن ينأوا بأنفسهم عن التعصب لأحد المذهبين النحويين المعروفين، يضاف إلى هذا أنه يجب على الناقد أن يسلك في نقده مسلك الأدب وحسن القول، وأن ينأى عن الشتم والهمز والغمز واللمز. ولكن هل كان النقاد مخلصين لمبادئهم، هذا ما

---

[١] النحل، من الآية ٢

[٢] النساء، من الآية ١٥٧

[٣] الكهف، من الآية ٢١

[٤] سر الفصاحة ص ١٠٥

سنحاول الإجابة عنه من خلال حديثنا عن سمات النقد عندهم. والسمات التي يتسم بها هذا النقد يمكن إجمالها في النقاط الآتية :

١ التشدد في تطبيق أحكام النحو والصرف والبعد عن تحكيم الذوق : الفرق بين النحاة والنقاد أن النحاة ينظرون بمعيار الخطأ والصواب ، والنقاد ينظرون بمعيار الحسن والقبيح ، ولكن إذا انبرى النقاد للنقد النحوي هل يحكمون بمعيار الخطأ والصواب أم يلتزمون بمنهجهم؟

الحق أنّ الناظر في نقدهم النحوي والصرفي لشعر المتنبي ، يرى أنهم لم يحكموا بمعيار الخطأ والصواب فحسب ، بل كانوا أكثر منهم تشدداً في تطبيق أحكام النحو ، فالنحاة في كثير من الأحيان يحاولون لما خالف أقيستهم وجهاً ، أما النقاد فكانوا يتصيّدون في ماء عكروه ، فهم يطلبون العيوب ، كما يقول أبو الطيب المتنبي[1] :

كَمْ تَطْلُبُونَ لَنَا عَيْبَاً فَيُعْجِزُكُمْ وَيَكْرَهُ اللهُ مَا تَأْتُونَ وَالكَرَمُ

فهم يحرفون الكلم عن مواضعه. فقد يخالفون رواية البيت ، وينقدون الرواية زاعمين أن المتنبي وقع في الخطأ.

ثم إن الناقد يجب أن يكون ذوَّاقة يقف على مواطن الجمال ، فيدلنا عليها غير معتمد على قواعد النحو والصرف ، فلربَّ نص غير متقيد بأحكام النحاة فيه من الجمال ما يدفعنا إلى توجيهه.

فجميل أن يقول النقاد : إنَّ هذا صحيح لغة ونحواً ، ولكن الذوق السليم والطبع القويم والحس الرهيف لا يقبل مثل هذا.. ولكن هل كان بعض من تعرضوا لشعر ا لمتنبي بالنقد كذلك؟ الحق أن بعض هؤلاء كانوا متعسفين في تحكيم الذوق ، فهم كانوا يفرون إليه إذا رأوا أن الشعر لا يقدح فيه من الناحية النحوية والصرفية أو اللفظية ؛ ذلك أنه بإمكانهم توجيهه بحسب أهوائهم.

وكان نقدهم الذوقي هذا لا يصحبه تعليل أو تفسير ، وهذا يتجلى واضحاً لدى ابن عباد.

٢ التعصب لأحد المذهبين في النحو والصرف والنقد استناداً إليه : ثمة نقد وجه إلى المتنبي سببه الانتماء إلى أحد المذهبين المعروفين في النحو والصرف ، وهو المذهب البصري ، ثم الحكم على شعره وهو كوفي المذهب وتخطئته استناداً إلى المذهب البصري ، وهذا يذكرنا بما دار بين سيبويه والكسائي فيما عرف بالمسألة الزنبورية حين حكموا على سيبويه من وجهة نظر الكوفيين ، وهو بصري ، فسيبويه لم يخطئ الحق والصواب ، وإنما أخطأ ما عند الكوفيين.

---

(١) ديوانه ٣٧١/٣.

٣ **الاستقراء الناقص وضعف بعضهم في العربية:** إنَّ كثيراً من النقد النحوي والصرفي لشعر المتنبي يعود إلى الاستقراء الناقص إن أحسنا الظن وقلة الاطلاع على كلام العرب، وإذا استقرأنا كلام العرب، وجدنا له نظائر فيه.

فعلى من ينصب نفسه ناقداً أن يتسلح بما يجب على الناقد، وهو معرفة كلام العرب، كما يجب عليه أن يكون بصيراً بأحكام النحو والصرف، متبحراً فيهما. ولعل المتنبي كان ينفذ من هذه الثغرة للرد على خصومه بما يتهمونه به، فهو كثيراً ما كان يأتي بما هو غريب في الاستعمال وله وجه في العربية، فيتهمه خصومه بالضعف في العربية بسبب قلة زادهم منها، وقلة اطلاعهم على كلام العرب، فينبري للرد عليهم بحجج قوية لا يستطيعون لها رداً.

٤ **كثير من نقدهم وراءه خصومة وحسد تجاه المنقود:** كنا نأمل أن يكون لهؤلاء النقدة تدقيقات رشيقة، والتفاتات لطيفة، لا تتأتى لغيرهم، فيكون فيها إضافات جديدة، لكن نقداً تحركه الخصومة، ويوجهه الحسد لأهل الفضل والنباهة لا يأتي بالخير، فقد كان لأبي الطيب الحظوة في بلاط سيف الدولة، وهذا ما أثار حفيظة العلماء، وكان الحاتمي واحداً منهم[١]. روى صاحب اليتيمة[٢] أنه لما قدم المتنبي من مصر إلى بغداد وترفع عن مدح المهلبي الوزير، ذهاباً بنفسه عن مدح غير الملوك، شق ذلك على المهلبي، فأغرى به شعراء بغداد وأدباءها، الذين تباروا في هجائه[٣]، وكان منهم الحاتمي الذي ألف كتابه "الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره" امتثالاً لوليِّ نعمته الذي ترفع المتنبي عن مدحه، وصادف ذلك هوىً في نفس الحاتمي، ووجدها فرصة سانحة ليشفي غليله من المتنبي الذي التقاه في بلاط سيف الدولة، وعانى من زهوه وإعراضه عنه ما عانى، فاحتقب له ذلك. والدليل على أنه كان متحاملاً على المتنبي أنّه وعد بتأليف كتاب ينصف فيه المتنبي بعد أن أدركته روح النصفة، وشفى غليله وغليل ولي نعمته[٤].

والصاحب بن عباد الذي رفض المتنبي مدحه ألّف هو الآخر رسالة في "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي" نثا فيها حقده على أبي الطيب المتنبي[٥].

---

[١] انظر ما ورد في معجم الأدباء ١٨/١٥٦ ١٥٧.
[٢] انظر اليتيمة ١/١٥٠.
[٣] انظر اليتيمة ١/١٥٠ والخزانة ٢/٣٥٥.
[٤] انظر الرسالة الموضحة ص ١٩٦.
[٥] انظر اليتيمة ١/١٥٢.

أما كتاب "المنصف" لابن وكيع فهو أبعد ما يكون من الإنصاف، وسمي منصفاً كما سمي الملدوغ سليماً[١]، وأغلب الظن أن ابن وكيع ألفه ومقدمته تشي بهذا[٢] استجابة لوزير كافور: ابن حِنْزابة الذي رفض المتنبي مدحه، فأخذ يتتبع سقطاته[٣].

وتتردد لديهم ألفاظ تنم على حقدهم وحسدهم، وكان المتنبي يعي ذلك، ويشير إليه في شعره كقوله مخاطباً سيف الدولة[٤]:

أزِلْ حَسَدَ الحُسَّادِ عَنِّي بكَبْتِهِمْ ... فأنْتَ الذِيْ صَيَّرتَهُمْ لِيَ حُسَّدَا

وكان الصاحب من أكثرهم غمزاً وهمزاً، وألفاظ السخرية لا تفارق نقده.

فكثيراً ما أنكروا ما ليس بمنكر، وله وجه في العربية، حتى إنه وصل الأمر إلى الشجار، والحادثة التي رمي فيها المتنبي بمفتاح معروفة.

البعد عن التزام الأدب وحسن العبارة: إنَّ كثيراً من النقد الموجه إلى المتنبي لا نقد فيه، وإنما هو من قبيل الشتم، فهو أبعد ما يكون عن التزام الأدب وحسن العبارة.

أهمية هذا النقد:

لا شك في أنَّ للنقاد فضلاً كبيراً في تحسين مستوى الشعر، ذلك أنَّ الشعراء كانوا يتوجسون منهم خيفة، فكلمتهم في الشعر هي العليا، ويتوقف في كثير من الأحيان على رأيهم عطاء أولي الأمر أو حرمانهم، فكم من قصيدة رائعة انخزل صاحبها لأنهم لم يرضوا عنها، وهؤلاء النقدة كانوا في الأعم الأغلب من العلماء الأفذاذ العارفين بأحكام العربية، والنقاد المتمرسين ذوي الطبع السليم والحسِّ الرهيف، وقد وضع الشعراء ذلك نصب أعينهم، فكان حافزاً لهم إلى تحسين مستوى أشعارهم. ولم يكن المتنبي بدعاً بين هؤلاء الشعراء، فقد كان يدرك أنَّ في مجلس سيف الدولة علماء أفذاذاً، ومنهم من كان يكيد له، ويظهر له العداء، فهم لن يغفروا له زلة، أو يقيلوا له عثرة، أو يستروا له عيباً، ولعل ذلك كان سبباً في ركوبه

---

[١] انظر العمدة ٦٦/٢.

[٢] انظر مقدمة المنصف ص ١.

[٣] انظر الصبح المتنبي ص ١١٢ ١١٥.

[٤] ديوانه ٢٨٩/١.

المركب الخشن وولوعه بالمستغلق من الكلام، فكان يأتي بالاستعمال الغريب الذي له وجه في العربية، للتدليل على أنه عالم بغرائب الاستعمالات اللغوية والنحوية، وكان لهذا أثر كبير في احتدام المناقشات والبحث للتثبت من صحة الاستعمال الذي ذهب إليه المتنبي. فهذا النقد عرّفنا استعمالات ما كانت تدور في خلدنا لولا هذا النقد، وهذا يثري العربية ويغنيها.

نتائج البحث

أما النتائج التي توصل إليها البحث فيمكن إجمالها فيما يأتي :

١- إن كثيراً من النقد النحوي الذي تناول شعر المتنبي بعيدٌ عن النقد الموضوعي. ولم يجر الناقد فيه على سنن الحق، ولم ينح فيه نحو الصدق، وهو أقرب إلى الشتم منه إلى النقد، فأكثره هدم لا بناء، ونقض لانقد.

٢- على من يتصدى للنقد بشكل عام، والنحوي والصرفي بشكل خاص، أن يكون بصيراً بأحكام النحو والصرف، فإن كان زاده منهما قليلاً، فربما خطَّأ ما كان استعماله فصيحاً صحيحاً .

٣- كثير من الذين تعرضوا للنقد النحوي لشعر المتنبي كانوا أكثر تشدداً في تطبيق أحكام النحو والصرف من النحاة أنفسهم، وقلما لجؤوا إلى تحكيم الذوق، وإذا ما لجؤوا إلى تحكيمه تعسَّفوا في ذلك.

٤- إن تحكيم الذوق وحده في العمل الأدبي غير كاف، فمن الواجب أن يصحبه تعليل وتفسير لما ذهب إليه الناقد من استحسان أو استهجان.

٥- يجب على من يتصدى للنقد أن يلتزم في نقده سلوك الأدب وحسن العبارة.

٦- كان النقاد متعسفين في تطبيق أحكام البصريين على شعر المتنبي، وهو كوفي يتبع الكوفيين، ويجري على أحكامهم.

٧- كان المتنبي يعمد إلى حوشي الاستعمال للتدليل على معرفته بالعربية.

٨- يُحسب لهذا النقد أنه أسهم في إضافة كثير من الاستعمالات الفصيحة الصحيحة. وإن كان ينكر استعمالها ذلك أن إنكاره حفز إلى البحث الذي أثبت صحّتها.

٩- يحمد للمتنبي هذه الاستعمالات الفصيحة المتروكة، وهي تدل على سعة العربية وثرائها، فهو يمدنا بفيض من الاستعمالات الصحيحة الفصيحة التي أميتت، فأعاد لها الحياة، ولا سيما أنها تجري على القياس والاستعمال الفصيح الصحيح، وليست محل ضرورة، كما يتوهم، فالقياس يعضده، وما جاء عن العرب يسنده.

١٠- إن المتنبي شاعر لا يُشَقُّ له غبار، وعالم بالعربية كبير، وناقد ذواقة بارع، وكل ما وجه إليه من النقد لا يغضُّ من قدره، ولا يقلل من شأنه، وإنما زاده إشراقاً وبهاء، ورونقاً وصفاء، ويصح فيه قول أبي تمام[1].

لولا اشْتِعَالُ النَارِ فِيْمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرَفُ طِيْبُ عَرْفِ العُوْدِ

---

[1] ديوانه ١/٣٩٧.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- الإبانة عن سرقات المتنبي، للعميدي، تقديم و تحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر ،١٩٦١م .
- ارتشاف الضرب من لسان العرب، لأبي حيان الأندلسي، تحقيق الدكتور رجب عثمان، مراجعة الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١ ، ١٤٢٨هـ - ١٩٩٨م .
- الأزهية في علم الحروف، للهروي، تحقيق عبد المعين الملوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢ ،١٤٠١هـ - ١٩٨١م .
- الأصول في النحو، لابن السراج، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١ ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- أمالي ابن الشجري، تحقيق ودراسة الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- الإنصاف في مسائل الخلاف، لأبي البركات بن الأنباري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط ٤ ، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م.
- الإيضاح، لأبي علي الفارسي، تحقيق ودراسة الدكتور كاظم بحر المرجان، عالم الكتب، بيروت — لبنان، ط٢، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- البحر المحيط في التفسير، لأبي حيان الأندلسي، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- التبيان في شرح الديوان = ديوان أبي الطيب المتنبي .
- التذكرة الحمدونية، لابن حمدون، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١ ، ١٩٦٦م
- تذكرة النحاة، لأبي حيان الأندلسي، الدكتور عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١ ، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م .
- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، لابن مالك، تحقيق محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م .
- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، للمرادي، تحقيق الدكتور عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١ ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

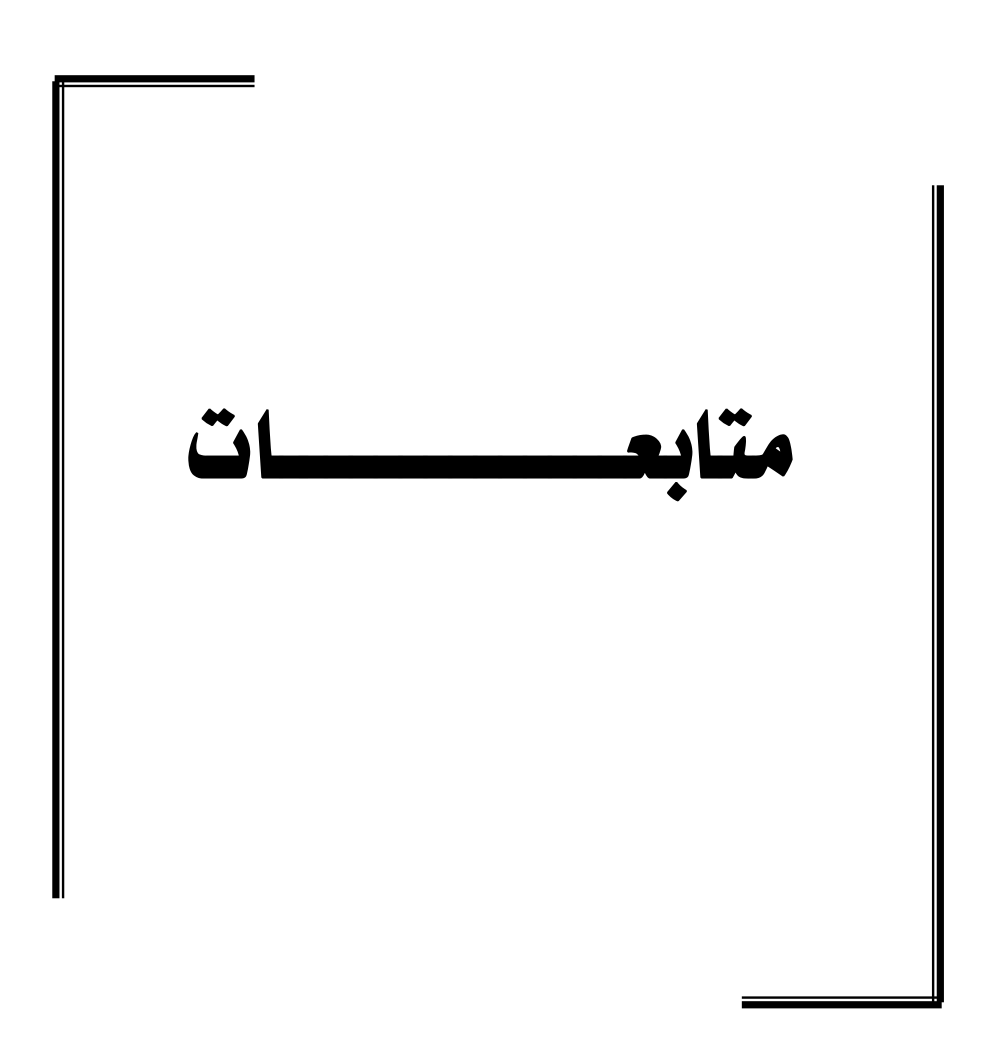
- الجمل في النحو، للزجاجي، حققه وقدم له الدكتور علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، دار الأمل، ط٢، ١٤٠٥هـ - ١٦٨٥م.
- الجنى الداني في حروف المعاني، للمرادي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة والأستاذ محمد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- حواشي ابن برِّي وابن ظفر على درة الغواص في أوهام الخواص، للحريري، تحقيق أحمد طه حسانين سلطان، مطبعة الأمانة، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، للبغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٤، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
- الخصائص، لابن جنّي، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م.
- الدرر المصون في علوم الكتاب المكنون، للسمين الحلبي، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، ط١، ١٤٠٧ هـ ١٩٨٧م.
- الدرر اللوامع، لأحمد بن الأمين الشنقيطي، دار الم عرفة، بيروت، ط٢، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.
- ديوان الأحوص الأنصاري، تحقيق وشرح سعدي ضنّاوي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ديوان الأعشى، قدم له وشرحه وضبطه ووضع فهارسه الدكتور محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م.
- ديوان أب تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٨١م.
- ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلّق عليه الدكتور وليد عرفات، دار صادر بيروت، ١٩٧٤م.
- ديوان ذي الرمة، بشرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، حققه وقدم له الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ديوان رؤبة بن العجاج (مجموع أشعار العرب) عني بتصحيحه وليم بن الورد البروسي، طبع في ليبسيغ، ١٩٠٣.
- ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م،
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في ش رح الديوان، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٧٨م.
- ديوان العجاج، بشرح الأصمعي تحقيق الدكتور عبد الحفيظ السطلي، مكتبة أطلس بدمشق، ١٩٧١م.

- ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.
- ديوان كعب بن زهير، قرأه الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- ديوان الكميت بن زيد الأسدي (شعر الكميت) جمع وتقديم الدكتور داوود سلوم، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السكيت، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٨م.
- ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م .
- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره، للحاتمي، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- شرح ألفية ابن مالك، لابن الناظم، حققه وشرحه وضبطه وشرح شواهده الدكتور عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥م .
- شرح التسهيل، لابن مالك، تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد و الدكتور محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- شرح جمل الزجاجي (الشرح الكبير) لابن عصفور، تحقيق الدكتور صاحب أبو جناح، عالم الكتب، بيروت — لبنان، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.
- شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة قار يونس، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، لابن هشام، رتبه وعلّق عليه عبد الغني الدقر، الشركة المتحدة للتوزيع، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
- شرح الكافية الشافية ،لابن مالك، تحقيق عبد المنعم أحمد الهريدي، دار المأمون للتراث، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- شرح المفصل لابن يعيش، حققه وشرح شواهده أحمد السيد أحمد، راجعه ووضع فهارسه إسماعيل عبد الجواد عبد الغني، المكتبة التوفيقية، القاهرة - مصر.

- شعر الكميت بن زيد الأسدي = ديوان الكميت.
- الصبح المتنبي عن حيثية المتنبي، ليوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م .
- الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.
- ضرائر الشعر، لابن عصفور الإشبيلي تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٠م.
- ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، للقزاز القيرواني، تحقيق وشرح ودراسة الدكتور محمد زغلول سلام و الدّكتور محمّد مصطفى هدّارة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٢م.
- طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.
- العمدة، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط١ ،١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- الفتح على أبي الفتح، لابن فورَّجة، تحقيق عبد الكريم الدجيلي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م.
- الفسر (شرح ابن جنى الكبير على ديوان المتنبي) صنعة ابن جني، حققه وقدم له الدكتور رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- الكتاب، لسيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، نسخة مصورة .
- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، للصاحب بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.
- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، لابن الأثير، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي وزميليه، جامعة الموصل .
- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م .
- المحتسب، لابن جنِّي، تحقيق علي النجدي ناصف وزميليه، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م .
- المسائل العسكريات، لأبي عل ي الفارسي، تحقيق إسماعيل أحمد عمايرة، مراجعة الدكتور نهاد الموسى، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٨١م.

- معجز أحمد = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي .
- معجم الأدباء، لياقوت الحموي، دار المأمون، القاهرة، ١٣٥٥هـ ١٩٣٦م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام الأنصاري، تحقيق الدكتور مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط ٥، ١٩٧٩م.
- المفصل في علم العربية، للزمخشري، دار الجيل، ط٢.
- المقتضب، للمبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، نسخة مصورة.
- المُقرب، لابن عصفور، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، ط١، ١٩٧١م .
- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، لابن وكيع التنيسي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار قتيبة، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- الموشح، للمرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.
- نزهة الألباء في طبقات الأدباء، لأبي البركات بن الأنباري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م .
- النشر في القراءات العشر، لابن الجزري، أشرف على تصحيحه ومراجعته الأستاذ الشيخ علي محمد الضبّاع، دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان.
- نَضْرة الإغريض في نصرة القريض، للمظَفَّر بن الفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١، ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م.
- النُّكَت الحسان في شرح غاية الإحسان، لأبي حيان الأندلسي، تحقيق ودراسة الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- النوادر في اللغة، لأبي زيد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢ ،١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م .
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، للسيوطي، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، للثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

❑❑



متابعـــــــــــــات

كتاب المآخذ على شرّاح ديوان أبي الطيب المتنبي

تصنيف أبي العباس أحمد بن علي بن معقل
الأزدي المهلّبي
٥٦٧-٦٤٤هـ

تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م

أ.د. عبد الإله نبهان *

هذا كتاب ضخم مؤلف من خمسة أجزاء في أربعة مجلدات قدّم له محققه معرّفاً بمؤلفه ومنهجه وطريقة ترتيبه واصفاً مخطوطاته التي اعتمدها في التحقيق وسنوجز التعريف بالمصنّف.

المصنّف: هو أحمد بن علي بن الحسين بن المعقل بن المحسّن بن أحمد بن الحسين بن علي بن عبد الله بن معقل، أبو العباس، أبو الحسين، عزّ الدين، الأزدي المهلّبي.

شاميّ، حمصيّ الأصل والولادة، دمشقيّ الإقامة والوفاة. أديب نحوي ناقد عروضيّ شاعر.

ولد في حمص في شهور سنة سبع وستين وخمس مئة، قرأ العربية ببلده على العالم الفقيه مهذّب الدين أبي الفرج عبد الله بن أسعد، المعروف بابن الدهان الموصلي (ت٥٨١هـ) نزيل حمص.

---

* جامعة البعث، قسم اللغة العربية.

سافر إلى الحلّة بالعراق وفيها أخذ العروض عن جماعة؟ ثم اتّجه إلى بغداد حيث أخذ النحو عن عبد الله بن الحسين أبي البقاء العكبري (ت٦١٦هـ) شيخ النحاة في عصره، وذكر ابن النجار المؤرخ ت٦٤٣هـ أنه لقي ابن معقل في بغداد وتتلمذا معاً على الوجيه أبي بكر المبارك بن المبارك ابن الدهان الضرير الواسطيّ (ت٦١٢هـ) ووصف ابن النجار ابن معقل بقوله: "شاب من أهل "حمص" رأيته عند شيخنا الوجيه أبي بكر النحوي الواسطي يقرأ عليه الأدب وكان كيّس الأخلاق".

ثم رحل ابن معقل إلى حلب وفيها لقي ابن العديم صاحب "بغية الطلب في تاريخ حلب" وقال فيه ابن العديم: أبو الحسين أحمد بن علي الأزدي، شاعر أديب فاضل، له معرفة جيدة باللغة والعربية، وهو من بيت الأدب والشعر بـ"حمص" ورد علينا بحلب في سنة ثلاث عشرة وست مئة.. وأملى عليّ تقاطيع من شعره بـ"حلب" ثم اجتمعت به بـ"دمشق" سنة ست وعشرين وست مئة ونقلت عنه شيئاً آخر من شعره".

وكانت رحلة ابن معقل الأخيرة إلى دمشق حيث التقى شيخه أبا اليُمن الكندي زيد بن الحسن (ت٦١٣هـ) وهو أهمّ أساتذته، واستقرّ في دمشق متعلماً وعالماً ومعلماً.

اتصل ابن معقل سنة بضع عشرة وست مئة بالملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي (ت٦٢٨هـ) صاحب بعلبك الذي قرّر له جامكية.

وقام ابن معقل بنظم كتابَي الإيضاح والتكملة لأبي علي الفارسيّ وقدمهما للملك المعظم عيسى بن العادل (ت٦٢٤هـ) ملك دمشق فأجازهُ بثلاثين ديناراً وخِلعة.

وتوفي في دمشق ليلة الخميس المسفرة عن الخامس والعشرين من شهر ربيع الأول سنة)٦٤٤هـ) ودُفن صبيحة الخميس بعد صلاة الظهر بسفح قاسيون.

أما آثاره فهي معدودة فهناك ديوان شعر، هو الآن بحكم المفقود، لكن وصلت بعض أشعاره التي روتها الكتب التي ترجمت له، فمن ذلك: قال ابن الشعار الموصلي: قال ابن العديم وأنشدني ابن معقل لنفسه:

[من الوافر]

أنَى لِيَ أنْ أفيق من التّصابي ... وسكرتِهِ وقد جاء النذيرُ

وينزعَ عن غَوايته فؤادي ... وفي فُودَيّ قد لاحَ القتيرُ

فما هذي الحياةُ سوى عناءٍ ... ولا لذّاتُها إلا غرورُ

وما الدنيا الدنيّةُ غير ظلٍّ ... يزول وطيف أحلامٍ يزورُ

وليس سعيدَها إلا شقيٌّ ... وليس غنيَها إلا فقيرُ

يـــروح المـــرءُ ذا أمـــلٍ طويـــل   فيُخلـــفُ ظنّـــه أجـــلٌ قصـــيرُ

ويحـــرصُ أن يُقـــيم بـــدار ظعـــنٍ   يســـيرُ ومُكثُـــه فيهـــا يســـير

وسبق أن أشرنا إلى أنّه نظم الإيضاح والتكملة، وألّف كتابه (المآخذ) موضوع البحث.

وثّق الأستاذ المحقق نسبة الكتاب إلى مؤلفه بأدلة من داخل المخطوط.

اعتمد المحقق الفاضل مخطوطتين في تحقيق هذا الكتاب ووصف كلاً منهما وصفاً مفصلاً، الأولى نسخة مكتبة فيض الله باستانبول ورجّح المحقق كما أشار د. فؤاد سزكين إلى أن هذه النسخة ربما كانت بخط المؤلف وقد اتخذها المحقق أصلاً. أما النسخة الثانية فهي نسخة مكتبة عارف حكمت بالمدينة المنوّرة وهي نسخة سقيمة كثيرة الأخطاء لا يمكن الاعتماد عليها في التحقيق، خاصة مع وجود نسخة المؤلف لذلك لم يرجع إليها السيد المحقق إلا في حال الضرورة القصوى.

سبب تأليف الكتاب:

قال ابن معقل في مقدمته: "فإني لّما رأيت ما حظي به أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي من اعتناء الناس بشعره، العالم منهم والجاهل، ولهجهم بذكره، النبيه منهم والخامل، والتقييد لأوابد أمثاله السيّارة، والتنقيب عن غوامض معانيه الحسنة المختارة، والتمثيل بأبياته الشوارد، والترتيب لآياتها في المشاهد، والتضمين لها في صدور الكتب والرسائل، والتزيين بها في قلوب المجالس والمحافل، وكثرة الشارحين لها من الفضلاء، والحانين عليها من الأدباء، حتى لقد كادت تُنسيهم أشعار الأوائل وتُلهيهم عن تلك الفضائل، فتهدم منها ذلك المنار، وتطفئ منها تلك النار، وقد قال في ذلك بعض شعراء أهل هذا العصر:

[من الرمل]

يـــا أبـــا الطيـــب أهدَيْـــ   ـــتَ لنـــا مـــن فيـــك طِيبـــا

مَنْطقـــاً نظمـــاً كـــنظمْ الـــ   درّ في الـــــدرّ غريبـــــا

أطـــربَ الأنفـــس لّمـــا   راحَ للــــــرّاح نســـــيبا

مُنســـيّاً ذكـــراه مِـــنْ ذِكْـــ   ـــرى حبيـــبٍ وحبيبـــا

إلاّ أنهم قصّروا في بعض المعاني، فهدموا بها تلك المباني، وأشكل عليهم بعض الأبيات، فخفيت عنهم تلك الآيات، فرأيت أنْ أضع كتاباً مختصراً ينبّه على ما أغفلوه، ويهدي إلى ما أضلّوه، ويبيّن ما جهلوه، من غير أن أكون زارياً عليهم، أو مهديَ اللوم إليهم، كيف؟ وقد سهّلتْ أقدامُهم من وعره،

وبينت أفهامهم من سرّه، فأصابوا الجمّ الغفير، وأخطؤوا النّزْر اليسير:

[من الطويل]

ومَـــنْ ذا الـــذي حـــاز الكمـــال فـــيكملا

أما الشروح التي تتبّعها ابن معقل، واستخرج مآخذها فهي خمسةُ شروح:

١ ـ شرح ابن جني الموسوم بـ"الفَسْر"، ت ٣٩٢هـ:

٢ ـ شرح أبي العلاء المعري أحمد بن عبد الله الموسوم بـ"اللامع العزيزي"، ت٤٤٩هـ.

٣ ـ شرح الواحدي علي بن أحمد، ت ٤٦٨هـ.

٤ ـ شرح التبريزي يحيى بن علي، ت ٥٠٢هـ. الموسوم بـ"الموضِح".

٥ ـ شرح الكنْدي (أبو اليُمن زيد بن الحسن) الموسوم بـ"الصفوة" (ت ٦١٣هـ) لكنّ تتالي هذه المآخذ في الكتاب لم تأت على هذا النحو، وإنما بدأ بابن جنّي "ج١" وثنّى بالمعرّي "ج٢" وفي المجلد الثالث "جزءان الثالث والرابع" المآخذ على شرح التبريزي "ج٣" والمآخذ على شرح الكندي "ج٤" وكان الأخير هو الواحدي "ج٥" في المجلد الرابع.

وذكر ابن معقل سبب ابتدائه ينقد ابن جنّي بقوله: فأوّل ما ينبغي أن يُبتدأ به من المآخذ في شروح ديوان أبي الطيب، المآخذ على الشيخ أبي الفتح عثمان بن جنّي، لأنه هو المبتدئ لشرحه، المفتتح لفسْره المسند إليه رواياته، المأخوذ عنه حكاياته، وقد طول في الشواهد وقصّر في المعاني.

وقد كان ابن معقل شديداً على ابن جني في عددٍ من المواضع، فكان يعلّق بقوله: هذا ليس بشيء أو يشير إلى التناقض في الشرح. فمثلاً وقف عند قول المتنبي:

[من البسيط]

وكلّمـــا لقـــيَ الـــدينارُ صـــاحبَه في مِلْكـــه: افترقـــا مـــنْ قبـــلِ يَصْـــطحبا

قال ابن جني: قوله: "افترقا من قبل يصطحبا" مع قوله: "وكلّما لقيَ الدينار صاحبه" صحيح المعنى على ما في ظاهر لفظه من مقارنة التناقض، وذلك أنه يمكن أن يقع التقاء من غير اصطحاب ومواصلة، لأنّ الصُّحبة مقرونة بالمواصلة، يقول: فإنّما يلتقيان مجتازين لا مُصْطحبين.

قال ابن معقل: وأقول: إنه لم ينفصل من التناقض، وذلك أنه أثبت الصحبة بقوله: "لقيَ الدينار صاحبه في ملكه" ثم قال: "افترقا من قبلِ يصطحبا" فنفى المصاحبة، فالمناقضة باقية بحالها، وإنما كانت المناقضة إذا قدّر اسم الفاعل الذي هو "صاحبه" عاملاً في الجارّ والمجرور الذي هو قوله "في مِلْكه" لأنه بذلك تثبت المصاحبة

بينهما، وإنما العامل في الجارّ والمجرور قوله: "لقي" والتقدير: وكلما لقي الدينار في ملكه صاحبه قديماً في مِلْك غيره أو ديناراً آخر مثله، افترقا هنا قبل أن يصطحبا، فالصحبة بينهما إنما كانت في مِلْك غيره، أو يكون "صاحبه" بمعنى كغيرهِ أو مثلهِ في كونه ديناراً: والملاقاة، كما ذكر، تكون من غير اصطحاب كقولهم: لقيتُه مُنحدراً مُصْعِداً فلا مُناقضةَ حينئذٍ، وهذا بيّن لمن تدبّره وأجال فيه نظره.

قال المتنبي: [من البسيط]

مــــالٌ كــــأنّ غُــــراب الــــبينِ يرقُبُــــه فكلّمــــا قيــــل: هــــذا مُجْتــــدٍ، نعبــــا

قال بعد أن فرّق بين صياح الغراب، فقال: يقال: نَعبَ إذا مدّ عنقه وصاح، ونعق: إذا صاح ولم يمدّ عنقه ـ هذا معنًى حسن.

يقول ابن جني: فكما أنّ غراب البين لا يهدأ من الصياح، فكذلك الممدوح لا يفترُ عن العطاء.

قال ابن معقل: وأقول: ليس هذا بشيء.

والمعنى أنه يصف الممدوح بكثرة تفريق ماله على المجتدين، وضرب لماله بتفريقه مثلاً ما ذكر من صياح الغراب وتفريقه بين الأصحاب فقال: مالُ الممدوح كأن غراب البَيْنِ موكّلٌ به يرقبه، فإذا جاء مجتدٍ نعب هناك، فتفرّق ماله لصياحه كما يتفرّق الأحباب عند صياح الغراب.

قال المتنبي في القصيدة نفسِها:

[من البسيط]

مُبَرْقعــي خيلــهم بــالبِيض قــد جعلــوا هــامَ الكمــاة علــى أرمــاحهم عــذَبا[1]

قال ابن جني: أي: قد جعلوا مكانَ براقع خيلهم حديداً على وجوهها ليقيها الحديدُ إنْ تُوصّل إليها.

قال ابن معقل: وأقول: ليس لهم في هذا مزيّة على غيرهم، وكيف عبّر عن صفائح الحديد التي على وجوه الخيل بالبيض، وهذا استعمال لم يستعمله أحد؟

والمعنى أنّ هؤلاء لا براقع لخيلهم، على الحقيقة، تقي وجوهها من السيوف والرماح، ولكنّ بيضهم أي سيوفهم، تقوم مقام البراقع في حفظ رؤوسها، لنجدتهم وحُسن مراسهم في الحرب، ولإحجام أعدائهم عن الإقدام عليهم، وهذا مثل قوله:

[من الوافر]

---

[1] العذَب جمع عذبة وهو الريش المعلق في طرف الرمح.

لقــــوه حاســـراً في درْع ضَــــرْبٍ

وكقوله:

[وَأنّــا إذا مــا المَــوتُ صَــرَّحَ في الــوَغى] لَبِسْـــنا إلى حاجاتِنـــا الضَّـــربَ وَالطَعنـــا

وهكذا راح ابن معقل يتتبع شرح ابن جني بيتاً بيتاً، فإذا ما خطر له وجه آخر في فهم البيت ذكره، وإن وجد زلّة أو انحرافاً عن المعنى كما يتصوّره هو سجّل ذلك مأخذاً، وقد يتجه إلى فهم آخر غاب عن ابن جني. ففي قول المتنبي:

شَـــــديدُ الخُنزُوانَـــــةِ[1] لا يُبــــالي أصـــــابَ إذا تَنَمَّـــــرَ أم أُصـــــيبا

ورأى ابن جني أن المتنبي أراد: أأصاب وأنه حذف همزة الاستفهام ضرورة واحتج لذلك ببيت ورد في سيبويه وفي كتب مَنْ بعده:

لعَمــــرُكَ مــــا أدري وإن كنــــتُ دارِيــــاً شُـعيثُ ابــن سَـهمٍ أم شُـعَيثُ بــن مِنقــرِ

وردّ ابن معقل على ابن جني بأنّ حذف الهمزة في بين المتنبي ليس بضرورة، وأنه لا وجه لاستشهاده ببيت سيبويه، لأن بيت المتنبي ليس مثل ذلك البيت، ونبّه ابن معقل إلى أنّ المتنبي جمع في هذا البيت بين اللغتين: أصاب وصاب، وهما بمعنى. وقد قال المتنبي:

[من الطويل]

وَرَمَـــى وَمَـــا رَمَتـــا يَـــداهُ فَصـــابني سَـــــهمٌ يُعَـــذِّبُ والسَّـــــهامُ تَـــريحُ

فقد جمع، في هذا، بين اللغتين كما قال حسان:

إنَّ النَّضــــــيرَةَ رَبَّــــــةَ الخِــــــدرِ أســـرَت إلَيــكَ وَلَــم تَكُــن تســري

إنّ المتأمل في البيت وتفسيريه يجد أمامه وجهين مقبولين من حيث المعنى، وربما خطر المعنى لابن جنّي على ذلك النحو لكثرته في كلام العرب، واستقام المعنى الثاني لابن معقل لأنه عرف ههنا أنَّ فَعَل ههنا بمعنى أفْعَل مثل حب وأحبّ فخرج بتفسير آخر. وهنا يخطر لنا قول المتنبي:

---

[1] المراد بها: الكبير.

أنـــامُ مِـــلءَ جُفُـــوني عَـــن شَـــوارِدِها وَيَســـــهَرُ الخَلـــقُ جَرّاهـــا وَيَختَصِـــمُ

فكم سهر ابن جني وهو يصنع الفَسْر، وكم سهر ابن معقل وهو يستخرج مآخذه من الفَسْر؟! فهل كان المتنبي ينام حقاً عن شوارده أو كان يسهر لصنعها وفذلكتها؟

وقد غضب ابن معقل من أحد تفسيرات ابن جني فقال: هذه سفسطة ١/٢١٩ أو يقول: وهذا التمثيل غير صحيح ١ : ٢٢١ أو ليس بشيء ١ : ٢٢٣ وقد تكرر هذا كثيراً. والطريف أن الخلاف قد كان في بعض أبيات واضحة المعنى ويدركها ببداهة كل من قرأ وحفظ وفهم شيئاً من الشعر العربي، خذ هذا البيت الجميل:

[من الخفيف]

نَحـــــنُ أدرى وَقَـــــد سَـــــألنا بِنَجـــــدٍ أَقَصـــــــيرٌ طَريقُنـــــــا أم يَطـــــــولُ

قال [ابن جني]: أطويل هو في الحقيقة، أم يطوّله الشوق إلى المقصود؟ وهذا البيت يؤكد عندك ما ذكرته لك أنه أراده في قوله:

[من الخفيف]

شِـــــيَمُ الغانِيـــــاتِ فيهـــــا فَـــــلا أد ري لِـــــذا أنَّـــــثَ اِسمَهـــــا النـــــاسُ أم لا

[يريد بـ "فيها" الدنيا] وهذا كنحو قول زهير:

وَمَـــا أدري وَسَـــوفَ إخـــالُ أدري أَقَـــــومٌ آلُ حِصـــــنٍ أم نِســـــاءُ

ألا تراه [المتنبي] يقول بعد هذا

[من الخفيف]

وَكَـــثيرٌ مِـــنَ السُـــؤالِ اِشـــتِياقٌ وَكَـــــثيرٌ مِـــــنْ رَدِّهِ تَعليـــــلُ

فهذه طريقة للشعراء مألوفه، يُظهرون التجاهل بالشيء وإن كانوا يعرفونه، وهذا من نحو قول أبي تمّام:

[من الكامل]

وَمَكارِمـــاً عُتُـــقَ النِجـــارِ تَليـــدَةٌ إن كـــانَ هَضـــبُ عَمـــايَتَينِ تَليـــدا

ألا تراه أدخل الكلام شرطاً، فأوقع في لفظه شَكاً؟ أنّ أحداً لا يجهل أن "هضْب عمَايتين" قديم تليد غير معروف الأوّل، ومَن خاض كلام العرب ونظر إلى تصرّفها، ومذاهبها، وإشاراتها، أجاز ما منعَ غيرهُ، ومنع ما يُجيزه. أولا ترى إلى قول بشْر:

[من الوافر]

أُســـائِلُ صـــاحِبِي وَلَقَـــد أرانـــي ... بَصـــيراً بِالظَعـــائِنِ حَيـــثُ ســـاروا

وله أشباهٌ كثيرة:

قال ابن معقل: وأقول: هذا التمثيل غير صحيح! أما بيت أبي الطيب فتفسيرهُ البيتُ الذي يليه، يقول: نسأل عن طريق نجدٍ ونحن أعلم به، وإنّما نفعل ذلك لأنّ من السؤال اشتياقاً، أي: لشوقنا نفعلُ ذلك، ولأنّ من ردّ السؤال تعليلاً، أي: للتعلّل به، فليس ذلك لتجاهلٍ.

وأما بيت أبي الطيب الذي مثّله به وهو قوله:

[من الخفيف]

شِـــيَمُ الغانِيـــاتِ فيهـــا فَـــلا أد ... ري لِـــذا أَنَّـــثَ اِسمَهـــا النـــاسُ أم لا

وقول زهير:

[من الوافر]

وَمـــا أَدري وَسَـــوفَ إِخـــالُ أدري ... أَقَـــومٌ آلُ حِصـــنٍ أم نِســـاءُ

فلا خلاف أنّهما تجاهلٌ وتشكّكٌ ليقرّب أحد الشيئين من الآخر، إذ أراد هجوهما فقرّب الدنيا من الغانيات لتغيّرها وتنقّلها، وقرّب آل حصنٍ من النساء لعجزهم وضَعْفهم.

وأما بيتُ أبي تمام وهو قوله... الخ

وهكذا يطول الجدل والتمثيل والاعتراض بالانتقال من شاعر إلى آخر ومن معنىً إلى آخر، وإذا كان ابن جني لم يدّخر وسعاً في الإكثار من الشواهد في "فَسْره" فإن ابن معقل لم يدع فرصة لإثارة الجدل وتطويله إلا اقتنصها فهل كان يريد أن ينبّهنا أنه لا يقلّ مرتبةً وعلماً عن ابن جني.

الجزء الأول كلّه في ٣٠٨ صفحات وجاء في آخره ما يدل على مؤلفه ابن معقل:

سمعَ مني ـ بقراءتي ـ مآخذي على الشيخ أبي الفتح عثمان بن جني، المولى الشيخ العلاّمة الفاضل الكامل البارع شرف الدين أبو عبد الله الحُسين بن إبراهيم بن الحسين الإربْلي (ت ٦٥٦هـ) أدام الله سعادته وإسعاده. وأجزتُ له أن يرويه عنّي، ويقرأه لمن شاء حيث شاء.

وكتب أحمدُ بن علي بن معقل الأزدي ثم المهلّبي لثلاثٍ بقين من رجب سنة ست وثلاثين وست مئة حامداً الله على نِعمه، ومصليّاً على محمدٍ وآله.

ومن المعروف أن أبا العلاء المعري كان معنياً بشعر أبي الطيب، وقد شرحه شرحاً كاملاً في كتابه "معجز أحمد" وشرح أبياتاً وقف عندها من كل قصيدة في كتابه "اللامع العزيزي" الذي صدر جزؤه الأول عن مركز الملك فيصل. ورأى ابن معقل أن يتتبّع المعرّي في شرحه "اللامع العزيزي" وفعل ذلك في قضايا تتعلق بالمعنى وبالنحو وبالرسم فمن ذلك أنه وقف لدن عدة أبيات مع قصيدة المتنبي التي أولها:

[من الوافر]

أتُنكرُ يا ابن إسحاق إخائي ... وتحسبُ ماء غيري من إنائي

ومنها:

وتُنكِرَ مَوتَهُم وأَنا سُهَيلٌ ... طَلَعتُ بِمَوتِ أولادِ الزناءِ

قال المعرّي: إثبات الألف في "أنا" هو عند بعض الناس ضرورة، لأنّ هذه الألف لا تثبتُ إلا في الوقف، وكان محمد بن يزيد [المبرد] يتشدد في ذلك، ولا يُجيزه، وقد جاء في مواضع كثيرة، من ذلك قول الأعشى:

[من المتقارب]

فكيف أنا وانتحالي القوا ... فيَ بعد المشيب كفى ذاك عارا

وقول حُميد بن بحدل:

[من الوافر]

أنا زينُ العَشيرَةِ فاعرِفوني ... حُميداً قَد تَذَرّيتَ السَّناما

وعلّق ابن معقل على قول أبي العلاء تعليقاً جيداً فقال: إن قول الشيخ: إثبات الألف عند بعض الناس ضرورة، إن كان يريد ببعضهم الآخر إثباتاً من غير ضرورة فصواب، وإن كان يريدُ أنّ إثباتها لا يجوز، لا في الكلام ولا في الشعر، فذلك خطأ على خطأ، وذلك أنّها قد جاءت في القرآن في قوله تعالى: (لكنّا هو الله ربي)[الكهف ٣٨ :١٨] بحذف الهمزة من "أنا" والإدغام وإثبات الألف، وهي قراءة ابن عامر. وفي قوله تعالى: (أنا أحيي) [البقرة ٢ : ٢٥٨] بإثبات الألف من "أنا" فكيف لا يُجيز المبرّد إثباتها في الشعر، وهو موضع ضرورة، وقد جاءت فيما لا ضرورة فيه؟؟

وقد يورد قولاً لابن جني ويردّ عليه ويعلّق على رأي المعرّي. قال المتنبي:

[من المتقارب]

وَلاحَ لَها صَوَرٌ وَالصَباحَ ... ولاحَ الشَّغورُ لَها والضُحى

قال ابن معقِل: ذُكر عن أبي الفتح ابن جني أنه قال كلاماً معناه: "صَوَر" لا يُعرف في المواضع، وإنما المعروف "صَوَر"، وإنما أخذه أبو الفتح من الكتب الموضوعة في المقصور والممدود، وإنما أراد المتنبي: "صَوْأَر" فألقى حركة الهمزة على الواو وحذفها. وقد ذكر الفرزدق هذه المواضع في شعره فقال:

[من الطويل]

فما جُبرتْ إلاّ على عَنَتٍ بها   قوائمها إذ عُقِّرتْ يومَ صوأرِ

قال ابن معقل: أمّا قول ابن جني: إن "صَوَر" لم يُعرف في المواضع، فمحتملٌ أن يكون هذا الاسم "صَوَر" لهذا الموضع ولم ينقل، كما أنه محتمل أن يكون بعض أسماء الناس، لم ينقل لكثرة المواضع وكثرة الناس. وأما الوجه الذي ذكره الشيخ أبو العلاء فظاهر محتمل.

و"صَوَر" من غير حذف الهمزة شاذّ، لتحرك الواو وانفتاح ما قبلها. ولم تقلب ألفاً، والشذوذ كثير في الأعلام نحو: مَحْبَب ومَوْظَب، وصَوْأر: فوعل، ولا يكون فَعْأل ولا فَعْلَل، لأن زيادة الواو فيه أولى من زيادة الهمزة، وإذا ثبت ذلك فلا يكون فَعْلل، لأنّ الواو مع ثلاثة أصول لا تكون إلا زائدة.

وقد يأخذ شرح أحد الأبيات والتعليق عليه منحىً اعتقادياً فلسفياً كما قيل في قول المتنبي:

[من البسيط]

تَخَالَفَ الناسُ حَتّى لا اتِّفاقَ لَهُم   إلا عَلى شَجَبٍ وَالخُلفُ في الشَجَبِ

فَقيلَ تَخلُصُ نَفسُ المَرءِ سالِمَةً   وَقيلَ تَشرَكُ جِسمَ المَرءِ في العَطَبِ

قال المعري: الملحدون يزعمون أنّ النفس تهلكُ كما يهلك الجسم. وقد روي عن أفلاطُن وأرسطا طاليس في ذلك أقوال، فيذكرون أنّ أحدهما كان يقول ببقاء النّفس الخيّرة بعد خروجها من الجسد، وأمّا الآخر فكانَ يقولُ ببقاء النفس المحمودة والمذمومة. ومَنْ يذهب إلى هذا الوجه، يزعم أنّها تكون ملتذّةً بما فعلته من الخير في الدنيا الفانية.

وهنا عقّب ابن معقل مستدركاً على أبي العلاء بأن الملحدين ليسوا مختصين بالقول بهلاك النفس بهلاك الجسم، بل من المسلمين الموحّدين المعتقدين للبعث والنشور مَنْ يَقول بذلك، وهو كلّ من يرى أن الروح عرضٌ، يفتقر إلى ضربٍ من البنية مخصوص، ذلك أنّ العرض لا يقوم بنفسه، فإذا فني ما يقوم به، فني بفنائه.

وقد يأتي التعقيب على المعري للتوضيح وزيادة التفصيل في المعنى وإبراز الصورة البلاغية كما جرى عند الوقوف على بيت المتنبي:

[من الوافر]

وَقَـــد لَبِسَـــت دِمـــاءهُمُ عَلَـــيهِم حِـــداداً لَـــم تَشُـــقَّ لَهـــا جُيوبـــا

قال المعري: الحِداد: الثوب الذي يلبسه الحزين، وجعل الطير لوقوعها على هؤلاء القتلى، وأكلها لحومهم، قد اختضبتْ بدمائهم، فكأنها لابسةٌ حِداداً لم تُشقّ جيوبهُ لأن الدم قد عمّ جميع شخوصها، فليس منها شيء بالظاهر، وذلك ضِدٌّ ما يجب إذا كانت مسرورةً بقتلهم، والحداد إنما يلبسه الحزين.

قال ابن معقل: إنّ أبا الطيب أغرب في هذه الاستعارة إغراب حَذاقة في صناعةٍ، وذلك أنه لّما قال:

[من الوافر]

وَمـــا سَـــكَني سِـــوى قَتـــلِ الأَعـــادي فَهَـــل مِـــن زَورَةٍ تَشـــفي القُلوبـــا

قال:

تَظَـــلُّ الطَـــيرُ مِنهـــا في حَـــديثٍ تُـــرَدُّ بِـــهِ الصَراصِـــرَ وَالنَّعيبـــا

فاستعار للطير حديثاً للمناسبة التي بينه وبين الزيارة، ثم قال: "تردّ به" أي: بالحديث "الصراصر" وهي أصوات الجوارح و"النعيب" وهو صوت الغربان، وأصواتها مستعملة في النّوح وذلك كثير. وجعلَ تلك الزيارة ليست كغيرها من زيارات الفرحِ والسرور. ولّما وصل الطير بالنوح، وهو من علامة الحزين، أردفه بما يجانسه من لبسها ثياب الحِداد وهو أيضاً من شعار الحزن في قوله: [من الوافر]

وَقَد لَبِسَت دِماءهُمُ عَلَيهِم حِداداً

ثم نبّه على أن ذلك الشعار والزيّ ليس بحزنٍ على الحقيقة بقوله:

.. لَـــــــم تَشُـــــــقَّ جُيوبـــــــا

كعادة الحزين، لأنّ من شأنه أنْ يشق جيبه على مَنْ يفقدُه من أحبابه، والمفقود هنا ليس من أحباب الطير بل من أعدائها، لأنّ الطير من أصحاب الممدوح وأتباعه وعياله، فكأنّها مُبْديةٌ، بالنّوح ولبسِ الحِداد، الحزنَ في الظاهر، وإن كانت مسرورةً في الباطن.

ولم ينجُ أبو العلاء من تعليقات ابن معقل الشديدة الوقْع تجاه رجل مثل المعري، فأمر كبير جداً أن تقول عن المعري (إنه لم يفهم المعنى) ويقول المرء في نفسه: إذا كان المعرّي لم يفهم فَمن الذي يفهم؟!

ففي التعليق على بيت المتنبي:

[من الوافر]

قَـــدِ اِستَشـــفَيتَ مِـــن داءٍ بِـــداءٍ وَأَقتَـــلُ مـــا أَعَلَّـــكَ مـــا شَـــفاكا

قال المعري: يقول لقلبه: قد استشفيت من داءٍ، وهو فراقُ هذه الحضرة، بداءٍ، وهو الوداع، وأقتلُ ما أعلّك، الذي يَشْفيكَ فيما تظنّ، وهو وداعُك.

قال ابن معقل: وأقول: لم يفهم المعنى!

ومعنى قوله: قد استشفيت من داءٍ بداءٍ.

أي: من فراق أهلك بفراق عضد الدولة، وهو أعظم منه، وهذا مثل قوله:

[من البسيط]

.. كالمســـتغيث مـــن الرّمضـــاء بالنّـــار

وضدّ قوله: [البسيط]

.... أنـــا الغريـــقُ فمـــا خـــوفي مـــن البَلَـــلِ

فهل أضاف ابن معقل أمراً يوضح أو يفسّر، أليس تفسير المعري أوضح أو أشد علوقاً بالفكر والقلب؟

وقد يصحح الوجه القوي المقبول بوجه آخر فيه نظر، قال المتنبي:

[من الوافر]

فَشِـــم في القُبَّـــةِ المِلـــكَ المُرَجّـــى فأمسَـــكَ بَعـــدَ مـــا عَـــزَمَ اِنسِـــكابا

[وهذا البيت ثاني بيتين، يصف بهما قبّة مجلس، كان أبو علي الحسن بن عبيد الله بن طغج جالساً فيه، والبيت السابق له هو:

تعـــرّض لـــي الســـحابُ وقـــد قَفَلْنـــا فقلـــت: إليـــك إنّ معـــي الســـحابا]

قال المعري: أكثر ما يُستعملُ "عزمتُ"، و"عزم" مع حرف الخفض، أو مع "أن والفعل" فيقولون: عزمت على الارتحال، وأن أرتحل. لأنّ العزمَ القطعُ والإمضاء.

قال ابن معقل: إنه ـ أي المعري ـ ظنّ أن قوله "انسكابا" من قوله: "عزم انسكابا" مفعول به، فتأوّل "عزم" بمعنى "قطع" ليعدّيه، وليس كذلك، وإنما هو مفعول له، أو مصدر في معنى الحال، لأن عزم غير متعدّ، لقول الله تعالى (فإذا عزمت فتوكّل على الله) [آل عمران ١٥٩ : ٣] وقول الشاعر:

[من الوافر]:

عزمــــتُ علــــى إقامـــةِ ذي صــــباحٍ لأمـــرٍ مـــا يُســـوَّدُ مَـــنْ يســـودُ

وأقول: إن النظر في البيت والبيت الذي قبله يدلّ على أن ما ذهب إليه المعري هو الصواب، أما ما قدّمه ابن معقل فليس له وجه في المعنى المقصود، فكيف تتصوّر أن يكون "انسكاباً" مفعولاً لأجله، أتقول: فأمسك لأجل الانسكاب بعدما عزم، وكيف تتصور الحالية؟ أتقول: فأمسك منسكباً بعدما عزم مع أنه لم ينسكب؟ إن تتّبع ابن معقل في آرائه يحتاج إلى وقفات مطوّلة، وخصوصاً أن الرجل يتتبع أعلاماً من أصحاب الفهم الثاقب والرأي السديد.

واستغرقت المآخذ على المعري الجزء الثاني كله ٢٤٠ صفحة لننتقل إلى نماذج من الجزء الثالث، وهو مجلد اشتمل على الجزأين الثالث والرابع. أما الثالث فاتجه إلى ذكر مآخذ ابن معقل على شرح التبريزي الموسوم بـ"الموضِح" وبدأه بمأخذه على شرح التبريزي لقول المتنبي:

[من الكامل]

أَسَــفي عَلَــى أَسَــفي الَّــذي دَلَّهــتِني عَـــن عِلمِـــهِ فَبِـــهِ عَلَـــيَّ خَفَـــاءُ

قال التبريزي: المعنى، أنّي أحزنُ لذهاب عقْلي، حتى إني قد خفي عليّ حزني، لما لقيتُ فيكِ من الجَهد.

قال ابن معقل: هذا لا يستقيم، لأنّ مَنْ ذهب عقله لا يحزن لشيء ولا يفرح به ولا يخفى عنه ولا يبدو له، والمعنى أني كنتُ أتأسف عليكِ، لشدة شوقي إليك، فبلغتُ من السُّقم والنحول إلى حال دلّهتني عن علم الأسف، فأنا أتأسّف على ذلك الأسف، لأنه كان وبي رمقٌ وفي بقيّة. فيقال على هذا: إذًا دلّهتهُ عن علم الأسف، فكيف لم تدلّهه عن أسفه على الأسف؟!

فشرح ابن معقل فيه تفصيل، وشرح التبريزي حرص على إيجاز المعنى، ولا يستحق قول ابن معقل: إنه لا يستقيم، بل إنه يستقيم لكن قول ابن معقل أكثر تفصيلاً.

وقد تكون ملاحظة ابن معقل لغوية، قال المتنبي

[من الطويل]

كَـــذا فَتَنَحَّـــوا عَـــن عَلِـــيٍّ وَطُرقِـــهِ بَـــني اللُـــؤمِ حَتّـــى يَعبُـــرَ المَلِـــكُ الجَعــدُ

قال التبريزي: الجْعد إذا وصف به الرّجل فإنّما يُراد به أنه مجتمع وليس بِسبْطٍ، يريدون صفة حالة التي هو عليها، والسِّباط أحمدُ عندهم: قال الراجز:

قالــــت سُــــليمى لا أحـــبّ الجعْـــدينْ

ولا الفظـــــاظَ إنهـــــم منـــــاتينْ

قال ابن معقل: إنّ الجعْد قد استعملَ مطلقاً في الكريم، وهو مأخوذ من قولهم: "ثرىً جَعْدٌ" لكثرة نداه. قال بعض العرب يصف مطراً:

[مجزوء الكامل]

رأيـــــت غيثـــــاً مَعْـــــدا متراكبـــــــاً جعْـــــــدا

فإذا أضيف فقالوا: جَعْدُ اليدين، أو: جعْدُ الأنامل، أرادوا به البخيل، وربّما استعمل مطلقاً في البخيل، قال الراجز:

لا تعـــــذليني في ظُـــــرُبٌ جَعْـــــدِ

ولا شك أن سياق المديح الذي جاء البيت فيه يرجّح ما قاله ابن معقل من أن المراد بالجعْد هو الكريم.

وقد يفسّر ابن معقل البيت مقترناً بسياقه رافضاً تفسير التبريزي لعدم وضوحه. قال المتنبي:

[من الخفيف]

وَسِـــوى الـــرومِ خَلْـــفَ ظَهْـــرِكَ رومٌ فَعَلَـــــى أيِّ جانِبَيْـــــكَ تَميـــــلُ

قال التبريزي: أي أعداؤك كثيرٌ، وليس الرومُ أعداءً، بل هم دون غيرهم فلأيّهم تقاتل؟!

قال ابن معقل: وأقول: المعنى في هذا البيت: إشارةٌ أيضاً إلى مَنْ بمصر والعراق من الملوك، لأنه جعل سيف الدولة مستقبلاً بلاد الروم بسبب الغزو، وجعل أولئك خلف ظهره عن منكبيه، فقال: إنّ الذي وراءك أيضاً رومٌ، في ترك الأمر بالمعروف، والنّهي عن المنكر، وتعطيلهم الحدود، واشتهارهم بالفسوق، وبيّن هذا فيما بعدُ في قوله:

[من الخفيف]

مـــا الّـــذي عِنـــدَهُ تُـــدارُ المَنايـــا كَالّـــذي عِنـــدَهُ تُـــدارُ الشَّـــمولُ

وقد يورد ابن معقل تفسيرين للبيت ويرجح أحدهما، ويناقش الشارح فيما ذهب إليه.

قال المتنبي:

[من المنسرح]

النـــــاسُ كَالعابِـــــدينَ آلِهَـــــةٌ وَعَبـــــدُهُ كَالمُوَحِّـــــدُ اللاَّهـــــا

قال التبريزي: الناسُ الذين في طاعة غيره، كأنهم يعبدون آلهةً مختلفة وعبيدُه الذين يطيعونه، كأنّهم الموحدون، وهذا كقوله

[من الطويل]

وَلَســـتَ مَليكـــاً هازِمـــاً لِـــنَظيرِهِ وَلَكِنَّـــكَ التَّوحيـــدُ لِلشِـــركِ هـــازِمُ

وذكر عن ابن جنّي وجهاً آخر، أي: عبدُهُ مقبلٌ بالطاعة عليه، معرض بالرجاء إليه عمّن سواه لإغنائه إياه عنه، وعبدُ غيره، يطلب من هذا تارةً، ويرجو من هذا أخرى.

قال ابن معقل: وأقول: المعنى هو الأوّل، أي: الناس الذين هم في دين غيره ضلال. والذين هم في دينه وطاعته مهتدون. وضرب لذلك مثلاً بالشّرك والتّوحيد.

وأما تمثيله هذا البيت، بالبيت الذي ذكره، فغيرُ صحيح. لأنّ في ذلك البيت إخباراً عن عُظْم سيف الدولة، وعُظْم عدوّه ملك الروم، يقول: لستَ ملكاً تهزم ملكاً، وإنما أنت التوحيد يهزم الشّرك.

وهذا من قول النبيّ ﷺ في عليّ عليه السلام وعمرو بن عبد ودّ: برز الإيمانُ كلّه، إلى الشرك كلّه!

ومعنى هذا البيت أنّ طاعتك توحيدٌ، وطاعة غيرك شِرْكٌ فليس بينهما تماثلُ إلا باللفظ.

واستغرقت مآخذه على التبريزي ١٧١ صفحة من الجزء الثالث. وشرع بإيراد مآخذه على شارح المتنبي أبي اليُمن زيد بن الحسن الكِنْدي الموسوم شرحه بـ"الصفوة" وهو شيخ ابن معقِل كما ذكرنا لذلك كان ابن معقلٍ متأدباً في خطابه معه وإن كان قد كشف عن أخذه عمّن قبله في مآخذه ففي بيت المتنبي:

بِمـــا بَـــينَ جَنبَـــيَّ الَّـــتي خـــاضَ طَيفُهـــا إِلَـــيَّ الـــدَياجي وَالخَلِيّـــونَ هُجَّـــعُ

قال الكِنْدي: لا معنى لتخصيصه إياهم بالنوم دون نفسه، لأنّ الخيال إنما يزوره وهو نائم، وما أعلم أحداً أخذ عليه هذا المعنى غيري! قال ابن معقل: وأقول: إنّ قوله "ما أعلم أحداً أخذ عليه هذا المعنى غيري" عجيبٌ. وهذا الواحديّ تفسيره أسْيَرُ وأشْهر من الشمس، وهو ينقل منه دائماً، قد ذكره وقال: "إنّ هذا كالمضّادّة، لأنّ "الخليون" وإنْ كانوا نياماً فهو أيضاً نائمٌ حين رأى خيالها، ولكن يجوز أن يكون نومه نعسةً خفيفة وغيره نام جميع ليله".

ولعلّ الشيخ لم يقف على هذا الموضع، والجيد أن لا يكون أخذ عليه، لأنّ هذا الأخذ غير صحيح، وبيانه: أنه لم يُرد تخصّصهم بالنوم دونه، ولا إدخالهم في شيء خرج منه، وإنما قال: أفدي بقلبي التي

خاض طيفُها إلى الديّاجي، واللُّوّام، أو العذّال الخليّون من الهوى، هُجّع، أي غافلون عنه بنومهم، وهذا من قول بعضهم: [من الرمل]

راقــبَ الفرصــةَ حتّــى أمْكنــتْ ورعــى الســامرَ حتّــى هجعــا

وقد يوجز الكنْدي في تعليقه أو شرحه لأحد الأبيات، فيرى ابن معقل الفرصة سانحة ليقوم بالشرح والتفصيل. قال المتنبي: (من الطويل]

إذا كــانَ مــا تَنويــهِ فِعــلاً مُضــارِعاً مَضــى قَبــلَ أن تُلقــى عَلَيــهِ الجَــوازِمُ

قال الكندي: أراد بالمضارع ها هنا المستقبلَ دون الحال.

قال ابن معقل: إنّ قوله: "فعلاً مضارعاً، معناه أنّك إذا أردتَ أن تفعل فعلاً في الحال الراهنة أو المتأخرة، أي: فِعلاً على الفَوْر أو التراخي مضى بجودك وبأسك أو بسعادتك، قبل القواطع من الزّمان، فكنى بالتقديم والتأخير عن المضارعة إذ هي للحال والاستقبال، أي: إذا نويت أن تفعلَ، وكنتَ متردداً فيه بين أن تفعله في الزمن القريب من زمنك أو البعيد، مضى: أي: فُعِل قبلَ أن يُقال: لم يفعلْ، لِمَا ذكرْتُه.

وفي كلام بعض الشرّاح ضلال بيّن في فهم المعنى، وقد ينقله بعضهم عن بعض، وكان على ابن معقل أن يعيد الأمور إلى نصابها. قال المتنبي يمدح سيف الدولة: [من الوافر]

تُريــقُ سُــيوفُهُ مُهَــجَ الأعــادي وَكُــلُّ دَمٍ أراقَتــهُ جُبــارُ[1]

فَكــانوا الأُســدَ لَــيسَ لَهــا مَصــالٌ عَلــى طَــيرٍ وَلَــيسَ لَهــا مَطــارُ

والكلام ها هنا على البيت الثاني:

قال الكنْدي: لابن جنّي كلامٌ في تفسير هذا البيت قليلُ المنفعة، والصواب أنّ الضمير في "كانوا" يعودُ على رجال سيف الدولة، جعلهم أسوداً وجعلَ البادية المنهزمة طيراً، وصولةُ الأسَدِ لا تُدرك طيرانَ الطائر، أي أنهم هربوا مسرعين كالطير فلا لومض على جيش سيف الدولة إذْ لم يلحقْهم لأنهم كالأُسْدِ وأولئك كالطير.

وهذا فهم غريب ذهب إليه الكنْدي لذلك اتّجه إلى ابن معقل إلى تصحيح ذلك فقال: وأقول: إن الضمير في "فكانوا" يرجع إلى ذكْر "الأعادي" قبلُ يقول: إنهم كانوا كالأسْدِ في الشجاعة إلاّ أنهم لم يكن، في وقت لحاق سيف الدولة بهم، لهم مصال.

---

[1] الجُبار: الهدر الذي لا قَوَد فيه ولا دية.

وقوله: "على طيرٍ" أي: على خيلٍ كالطير في السرعة، إلا أنّها ليس لها مطار لإعيائها، يصف فرسانهم بعدمِ الغَنَاء في الحرب لكلال خيلهم، أو للخُذْلان الذي لحقهم بلحاق سيف الدولة لهم.

وقد يقبل شرح الكندي ولكنه يقترح تعديلاً ليكون التعبير أدقّ عن المعنى، قال: [من الكامل]

إنَّ السُيوفَ مَعَ الَّذينَ قُلوبُهُم كَقُلوبِهِنَّ إِذا اِلتَقى الجَمعانِ

قال الكندي: إنما ينفع السيفُ إذا كان قلبُ حامله كقلبه في القتال، لا هذا يفزع ولا هذا يفزع.

قال ابن معقل: وأقول: لو قال: كقلبه في المضاء عند القتال لأصاب وأجاد.

ويأخذ ابن معقل على شيخه الكندي متابعته لابن جني في تقرير بعض ما أقرّه في شرحه، ففي المقصورة التي هجا بها كافوراً ورد:

[من المتقارب]

فَما كانَ ذَلِكَ مَدحاً لَهُ وَلَكِنَّهُ كانَ هَجوَ الوَرى

قال الكندي: لما نافى [أي كافور] أهلَ زمانه بما فيه من السّقال كان مدحه إيّاه إرغاماً لهم.

قال ابن معقل: وأقول: متابعة الجماعة لابن جني في هذا التفسير، ومطابقتهم له على لفظة السفالِ سفالٌ! وهي لا تدلّ على معنىً في البيت، ولا فصاحة في اللفظ.

ومعنى البيت: أنّي لما مدحتُ كافوراً ووصفته بصفات الناس وأخلاق الكرام جعلْتُه من الناس، وهو لا يستحقّ ذلك، كان ذلك هجواً لهم إذ هو ليس منهم وقد أدخلته فيهم.

وملأتْ المآخذ على الكندي ٩٣ صفحة وانتهى الجزء بسماع مهم فقد سمعه على مؤلفه بقراءة أبي العباس أحمد بن عبد الله بن شعيب التميمي مجموعةٌ من العلماء، وكُتب السماع يوم الأربعاء في السابع والعشرين من ذي الحجّة سنة أربعين وست مئة بمنزل المُسْمِع بدمشق.

ننتقل إلى الجزء الخامس الذي اشتمل على مآخذ ابن معقل على الواحدي وجاء في قسمين: المآخذ على الجزء الأول حتى ص ١٦٨، ثم المآخذ على الجزء الثاني من ص ١٧٣ إلى ٣٥٦ وقد كان ابن معقل شديداً في عبارته في نقد الواحدي كما كان مع ابن جني فقد أورد قول المتنبي: [من الطويل]

فَأَورَدَهُم صَدرَ الحِصانِ وَسَيفَهُ فَتىً بَأسُهُ مِثلُ العَطاءِ جَزيلُ

قال الواحدي: يعني أنهم قتلوا بحضرته وهو راكب، جعلهم واردين صدر فرسه حين أحضروا بين يديه وهو راكب، وواردين سيفه حين قتلوا.

قال ابن معقل: سبحان ربٍّ أبلى هذا الشعرَ بل قائلَهُ بهؤلاء الشرّاح يتلعبون به كيف شاؤوا تلعُّب الصبيان ولا يدرون بما يجنون عليه! هذا الواحديّ أصلحهم في المعاني! وانظر إلى تفسيره هذا وما فيه من الغلط والعمى عن القصد، والذهاب عن الصواب، وكأنه قد التزم أن لا يهتدي إلى إدراك معنىً فيه أدنى إشكال! وليس "أوردهم" بمعنى جعلهم يردون سيفه، بل جعل صدر فرسه، وصدر سيفه، يرِدُهم وهم له كالورْد، كما يردُ الظمآن الماء، أي: دخل فيهم وخالطهم وحده إقداماً ونجدة وجعلهم كالبحر في الكثرة، ويدلّ عليه قوله فيما بعد: [من الطويل]

أغَرَّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعَرضُها عَلِيٌّ شَروبٌ لِلجُيوشِ أكولُ

وليس في البيت ما يدلّ على أنهم على أنهم أحضروا بين يديه، لا راكباً ولا راجلاً ولا شك في أن الواحدي لم يخالفه الصواب بل نأى عنه فيما قدّمه، لذلك غضب ابن معقل أن ابتلي شعر المتنبي بمثل هذا الشارح وغيره.

وقد يهجم ابن معقل على نقد المتنبي دون أن يورد قول الواحدي أو رأيه على الرغم من وضعه البيت في مآخذه على الواحدي. ففي بيت المتنبي [من المنسرح]

أوهِ بَديلٌ مِن قَولَتي واها لِمَن نَأت وَالبَديلُ ذِكراها

قال ابن معقل: أقول: إن هذا من الابتداءات البشعة، والافتتاحات المظلمة التي يُتطير منها ويُرغب عنها، وهل يحسن بشاعر في أول قدومه على ملك ولقائه له، أن يبتدئ ناطقاً "بأوْهِ" مكرراً لها ثلاث مرّات؟! أفأمَن أن يقالَ له: علّةٌ تقطّعُ أمعاءك وأعضاءك؟! وما أعلم هل وقع هذا منه لتغفّل، أو لسوء أدب وجفاء طبع؟!

ومثل ذلك ابتداؤه في مديح كافورٍ أوّلَ وفوده عليه ووصوله إليه بقوله: [من الطويل]

كَفى بِكَ داءً أن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أن يَكُنَّ أمانِيا

وهذا إذا قيل مع كافور، وهو جاهل بالشّعْر وبما يقال فيه، فهل يقال ذلك في عضد الدولة، وهو من الحذّاق في العربية والنقّاد للشعر؟ ولكنّه أراد أن يتعرّب ويتغرب بلفظ "أوْهِ" و"واها" فتبرّض وتبغّض.

وواضح أن الواحدي لا علاقة له بهذا الكلام، وإنما النقد منصبّ على أبي الطيب.

وفي بيت من أبيات القصيدة المذكورة أورد الواحدي شرحين للبيت فأنكر ابن معقل أحدهما وذمّه، قال المتنبي:

شـــــامِيَّة طالَمـــــا خَلَـــوتُ بِهـــــا   تُبصِـــــــرُ في نـــــــاظِري مُحَيّاهـــــــا

قال الواحدي: هذا يحتمل وجهين:

أحدهما: أنه يريد فرْط قربها منه حتى إنها منه بحيث ترى وجهها في ناظره، وهذه عبارة عن غاية القرب.

والآخر: أنه أراد حبّها إياه، فهي تنظر إلى وجهه وتدنو منه لحبّه، حتى ترى وجهها في ناظره.

قال ابن معقل: الوجه الثاني وجه قبيح، وذلك أنه قال فيما يليه: [من المنسرح]

فَقَبَّلَـــــتْ نـــــاظِري تُغـــــالِطُني   وَإِنَّمـــــا قَبَّلَـــــتْ بِــــــهِ فَاهــــــا

فكيف تقربُ منه لحبّها إياه، وهي تغالطه وتخادعه بما تُظهرُ له من تقبيل ناظره غير الذي تخفيه من تقبيل فيها، وهذا لأن يدلّ على البغضاء أولى من أن يدلّ على المحبّة، ومع ذلك فإن هذه من الألفاظ الغثّة والمعاني الباردة. وقد يشير الواحدي إلى معنى عام غير محدد ويبتعد عن مُراد الشاعر فيرده ابن معقل إلى ما يراد مُراد المتنبي، ففي بيته: [من الكامل]

وَإِذا تَعَثَّـــــرَتِ الجِيـــــادُ بِسَـــــهلِهِ   بَـــــرَّزتُ غَـــــيرَ مُعَثَّـــــرٍ بِحِبالِـــــهِ

قال الواحدي: يقول: الشعراء الفُصحاء إذا تعثّروا بالكلام السهل، سبقتُهم غير متعثّرٍ بحزْنه، يعني: إذا لم يقدروا على السهل المستعملِ، كنتُ قادراً على الغريب المهمل.

قال ابن معقل: وأقول: الغريب المهمل من الكلام لا يفضُل السهل المستعملَ، فليس في ذلك فضْلٌ له عليهم، وإنّما فضّل عمر بن الخطّاب ــ رحمه الله ــ زهيراً على غيره من الشعراء لقوله: "كان لا يتتبعّ حوشيّ الكلام" وقد قال البحتريّ: [من الكامل]

مِيلـــــوا إلى ســـــهْلِ الكـــــلام فإنّـــــه   مَـــــنْ خـــــافَ مـــــالَ إلى الطريـــــق الأوعـــــرِ

وكأنّ أبا الطيب يريدُ بذلك المنظوم، والمسارعة فيه، والمسابقة إليه، يقول: إذا الجيادُ، وهم البلغاء الفصحاء، جاروني فيه تعثّروا بالسهل منه، أي الضعيف اللفظ والمعنى، سبقتهم لا أتوقّف ولا أتعثّر منه بالجزيل اللفظ والمعنى. وقد كان معروفاً في البديّهة بالسرعة والإجادة، فمن ذلك تشبيهه بطيخة النّدّ، وقد قال له أبو العشائر: أي شيء تشبه هذه فقال مجيباً له:

[من الكامل]

وَبُنَيَّـــــةٍ مِـــــن خَيـــــزُرانٍ ضُـــــمِّنَت   بِطّيخَـــــةً نَبَتَـــــت بِنـــــارٍ في يَـــــدِ

وقال فيها: [من الطويل]

وَسَـــوداءَ مَنظــومٌ عَلَيهـا لآلِـئٌ لَهـا صـورَةُ البِطّـيخِ وَهـيَ مِـنَ النَـدٌّ

فعجب أبو العشائر من سرعة خاطره فقال:

أَتُنكِـرُ مـا أتيـتُ بِـهِ بَـديهاً وَلَـيسَ بِمُنكَـرٍ سَـبقُ الجَـوادِ

أُراكِـضُ مُعوِصـاتِ الشِعرِ قَسـراً فَأَقتُلُهـا وَغَـيري في الطِـرادِ

والمعوصات: يعني المعاني الأبيّة الغريبة.

ومن اعتراضات ابن معقل على الواحدي استدراكه على ما ذهب إليه في قول المتنبي:

[من الطويل]

وَلَستَ بِدونٍ يُرتَجى الغَيثُ دونَهُ وَلاَ مُنتَهـى الجـودِ الَّـذي خَلفَـهُ خَلـفُ

قال الواحدي: أي لستَ بقليلٍ من الرجال ولا صغير المقدار، ولست بخسيسٍ يُرتجى الغيثُ ولا تُرْتجى، وليس وراءك للجود منتهى، والمعنى: أن الجود مقصور عليك لا يُرْتجى دونكَ ولا يتجاوز عنك كما قال أشجع:

[من المتقارب]

فـلا خلفَـه لامـرئٍ مطمـعٌ ولا دونَـهُ لامـرئٍ مقْنـعُ

وقال الطائي: [من الطويل]

إليـكَ تنـاهى الجـود مـن كـل وجهـة يصـيرُ فمـا يعـدوك حيـث تصـيرُ

قال الواحدي: وأراد أبو الطيب هذا المعنى وأساء العبارة.

علّق ابن معقل: إنّ الذي يُثنى عليه ويُمدح لا يُحسن أن يقال له: لستَ بخسيسٍ ولستَ بقليلٍ، كما ذكر في تفسيره وقوله: [من الطويل]

وَلَستَ بِدونٍ يُرتَجى الغَيثُ دونَهُ

فيه مبالغة، وذلك أنه قدّر إذا رُجّي الغيث دونه أنه بخيل، وليس يبخل الإنسان بإضافته إلى الغيث أو البحر، وإنما يُبَخّلُ بإضافته إلى إنسانٍ مثله فبقي عيبه أن يرتجى الغيثُ دونه فيكون بخيلاً، فعبّر بـ"دون" عن "بخيل" لحُسْن الترديد وازدواج اللفظ.

ونورد هنا هذا المثال الأخير من اعتراضات ابن معقل وتصحيحه لما ذهب إليه الواحدي. قال المتنبي:

خَلائِقُ لَو حَواها الزِنجُ لانقَلَبوا ظُمْيَ الشِفاهِ جِعادَ الشَعرِ غُرّانا

قال الواحدي: يريد بالخلائق الخَلْقَ، جمع الخليقة، وهي الخلْق، وليس يريد السجايا لأنّ السجايا الحِسان قد تكون في الصورة القبيحة. والزّنج لا يجتمع فيهم بياضُ الوجه مع جُعودة الشّعْر ورقّة الشفاه، لأنّ شفاههم غليظة وهم سودُ الألوان.

ومعنى ظُمي الشفاه: رقاق الشفاه كأنّها لم تَرْوَ فتغلظ.

والمعنى: لو أنّ خُلقَهم للزنج لحسنوا مع جعودة شعرهم فكانوا أحسنَ خلْق الله، وهذا معنىً قد ذكرناه، إلا أنّ الخليقة بمعنى الخِلقة لا يصح، وإذا حملنا الخلائق على السجايا فسد معنى البيت لأنّ الخِلقة لا تتغيّر بالسجيّة.

قال ابن معقل: فيقال له: إنّ الخليقة بمعنى الخِلْقة لا يصحّ كما ذكرته وقدّرته. ويصحّ أن تُحمل الخلائقُ على السجايا ولا يفسُدُ المعنى، وهو الذي أراده أبو الطيب، وذلك من وجه المبالغة، يقول: إن خلائقهم لو حواها الزنج الذين يوصفون بالقبح لوصفوا بالحسن، واستجمعوا هذه الأشياء المتضادة، فجعل خلائقهم تؤثر في الخِلْقة، حتى تجعل القبيح الصورة حسناً، فالمعنى على هذا صحيح غير فاسد.

إن دراسة تصحيحات ابن معقل وتصنيفها تحتاج دراسة مطوّلة، وأظن أننا قدّمنا لمحة إن لم تكن شافية فهي شبه وافية عن الكتاب ومضمونة ومنهج مؤلفه، وقد قدّم تصحيحات مفيدة واستدراكات ثمينة على مَنْ سبقه من شرّاح المتنبي، بل على أبرزهم على الإطلاق، وقد حقّق الكتاب تحقيقاً ممتازاً فضبط ضبطاً تاماً وأغْني بالإحالات المفيدة والتعليقات الجيدة والفهارس الوافية والتخريجات التّامة إضافة إلى إخراجه المتقن وطباعته الممتازة.. كل ذلك جعل منه مرجعاً لا غنى عنه في دراسة شعر المتنبي وشروحه.

❑❑